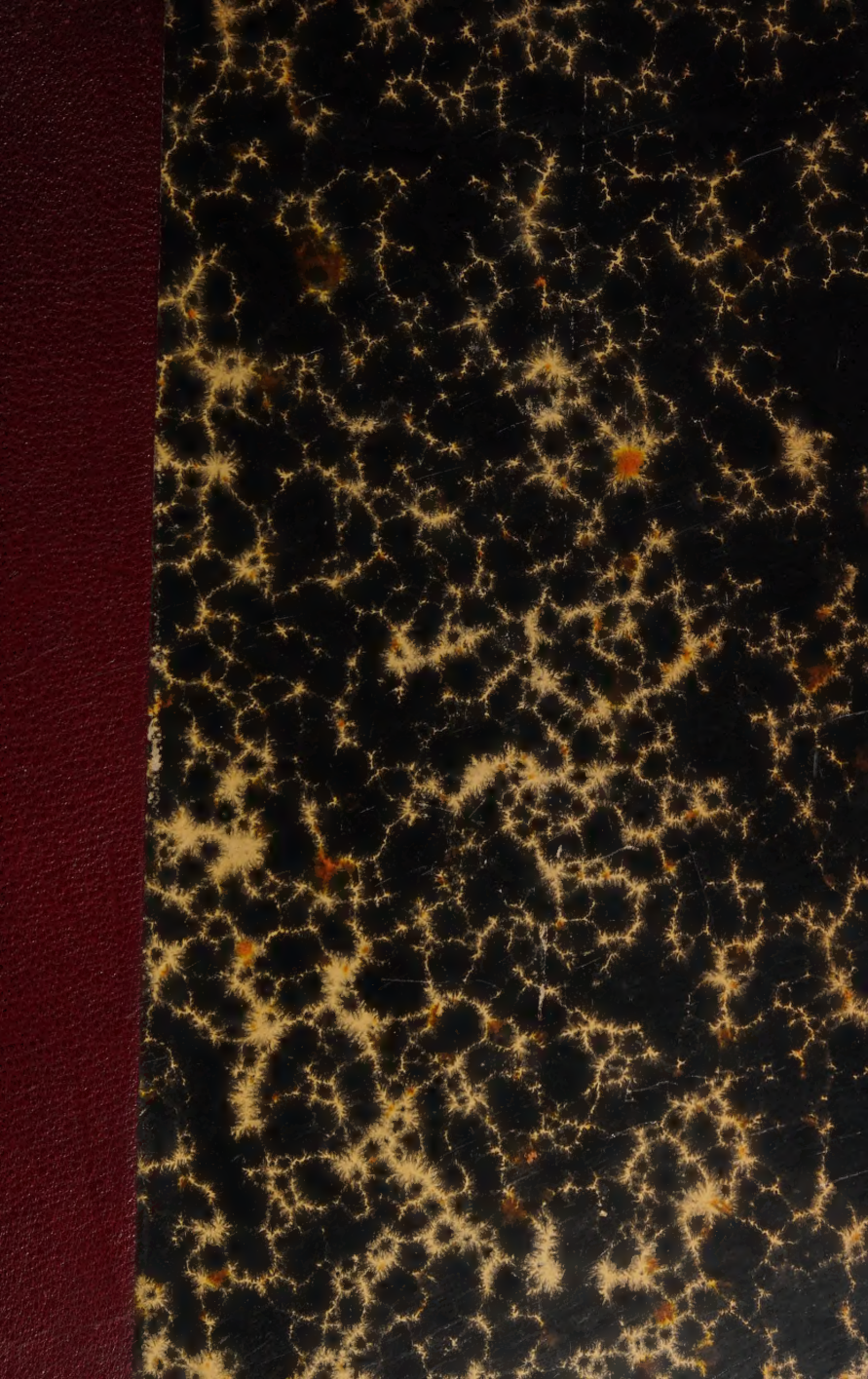




The
William Edward Reis
Library



Allegheny College



WITHDRAWN

125
K. 12. 12
- thursch

Le Romantisme

Ses origines Anglo-Germaniques

DU MÊME AUTEUR

N. Lenau, poète lyrique Rieder.

Recherches sur la date des poésies lyriques de Lenau Rieder.

Les Origines de l'influence française en Allemagne.

1 *L'offensive politique et sociale de la France* Champion.

Histoire générale de l'influence française en Allemagne (Hachette).

L'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle (Hachette).

Lenau et le lyrisme autrichien. Notice, traduction et notes.
(Renaissance du Livre.)



LORD BYRON
Peint par R. WESTALL, gravé par C. TURNER.

840.4
R333

LOUIS REYNAUD

Professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand.

Le Romantisme

Ses origines Anglo-Germaniques

INFLUENCES ÉTRANGÈRES ET TRADITIONS NATIONALES

LE RÉVEIL DU GÉNIE FRANÇAIS



PARIS

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

105, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1926

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright 1926 by Max Leclerc et C^{ie}, propriétaires
of Librairie Armand Colin.

A MA FEMME
ET A MES ENFANTS
A TOUS NOS ANCÊTRES
QUI DORMENT
EN TERRE CÉVENOLE

31175

AVANT-PROPOS

AU XVIII^e et au XIX^e siècle, il s'est passé chez nous un drame intellectuel dont il serait difficile d'exagérer l'importance. Notre littérature a, pour ainsi parler, changé d'âme. Elle a rejeté les principes esthétiques et moraux qui l'avaient inspirée jusque-là pour en adopter d'autres, absolument opposés. Au centre de ce drame intellectuel est le Romantisme, dont la préparation s'étend sur tout le XVIII^e siècle, comme on l'a enfin reconnu, et qui nous domine encore, comme nous le montrerons.

Nous voudrions, dans cette étude, déterminer *la part qu'ont prise à cette révolution les littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne*, dont la période d'influence chez nous coïncide avec elle, et dont on ne nie plus le rôle dans ce grave événement. Mais, au cours de travaux poursuivis depuis longtemps sur ces questions, nous avons acquis la certitude *que ce rôle n'était pas suffisamment mis en relief par la plupart de nos historiens littéraires*¹ et qu'il a

1. La mode veut même en ce moment, — car, hélas, la « mode » sévit aussi dans la science, — que l'on réduise ce rôle le plus possible, et l'on entend formuler à ce sujet des opinions qui dénotent une complète indifférence pour les problèmes les plus impérieux de l'histoire littéraire comparée, parfois même une ignorance *de fait* des littératures étrangères, stupéfiante chez des gens qui ont sans cesse à la bouche des noms d'auteurs anglais ou allemands.

été beaucoup plus décisif qu'on ne le dit d'ordinaire. Des points de contact nous sont apparus, dont on ne parle jamais, et que nous désirerions soumettre au jugement de la critique impartiale. Nous nous sommes efforcé de mieux établir aussi la liaison *générale* entre notre littérature et celles du dehors, et de suivre, d'un pays à l'autre, les *courants d'idées et de sentiments*, qui ont fini par transformer l'âme française et nous ont conduits au Romantisme.

C'était là, sans aucun doute, une tâche délicate. Nous ne l'avons pas abordée sans préparation. Les œuvres étrangères sur lesquelles devait porter cette enquête nous étaient, en général, déjà familières du fait de nos études spéciales. Nous les avons lues et relues à nouveau, en connexion avec notre littérature. Nous avons essayé d'en pénétrer l'esprit, d'en préciser l'apport, de ce point de vue. Nous avons procédé de même avec celles de notre littérature, après les avoir ainsi replacées dans le cadre de la littérature européenne. Quelle que soit, en tout cas, la valeur de cet ouvrage, nous osons assurer le lecteur qu'il y trouvera la même sincérité, la même indépendance à l'égard des mots d'ordre d'école et de chapelle, que l'on a bien voulu reconnaître à nos précédents travaux, et qui sont peut-être plus nécessaires actuellement que jamais¹.

L. R.

1. Cet ouvrage portant sur l'histoire de trois grandes littératures pendant deux siècles, nous ne pouvions songer à donner, pour chaque œuvre et chaque auteur, une bibliographie qui, même réduite, eût exigé un autre volume de la taille de celui-ci. Nous nous bornerons donc, en règle générale, à renvoyer aux œuvres elles-mêmes que nous étudions, notre travail étant avant tout un travail de recherche personnelle et directe sur les textes.

LE ROMANTISME

INTRODUCTION

L'AVÈNEMENT INTELLECTUEL DES ANGLO-GERMAINS. L'ENVAHISSEMENT.

LE XVII^e siècle, comme jadis le XII^e, avait appartenu à la France dans la civilisation européenne. Elle avait imposé alors à l'Europe entière son idéal moral, social et littéraire, un idéal qui était l'expression même de son génie et qui avait représenté pour toutes les nations voisines la vraie figure de la France, ce qu'elle seule pouvait enseigner¹. Le XVIII^e siècle et le XIX^e appartiendront aux races du Nord, si longtemps ses obligées. A partir de 1685 environ, il y a comme un fléchissement de la vitalité française dans tous les domaines. Le gouvernement intérieur perd de sa sagesse; la politique extérieure se fait provocante et imprudente. La qualité des hommes d'État, des généraux, baisse singulièrement. Dans la littérature elle-même, les grands génies du « siècle de Louis XIV », les Racine, les Molière, les Boileau, les Bossuet, les La Fontaine, qui succédaient aux Descartes, aux Corneille, cèdent la place à des

1. Voyez, en ce qui concerne l'Allemagne, notre *Histoire générale de l'Influence française en Allemagne*, 3^e édit., chap. v, p. 171 et suiv. Pour les débuts de l'influence française, voir nos *Origines de l'influence française en Allemagne* (sur Cluny et l'expansion féodale française).

talents secondaires : un La Bruyère, un Charles Perrault, un Regnard, bientôt un La Motte. Or, dans la mesure où la France décline, l'Angleterre et l'Allemagne montent. Rendue à sa tradition véritable par l'avènement de Guillaume d'Orange, puis de la dynastie de Hanovre, l'Angleterre se substitue à la petite Hollande comme bouclier du monde germano-protestant contre les ambitions de Louis XIV, et grandit de toutes les défaites du monarque fatigué. Sur les ruines de l'hégémonie française la sienne s'édifie. Déjà la paix de Ryswick est une paix « blanche ». Celle d'Utrecht entame le domaine colonial français au profit de l'Angleterre et prépare ce traité de Paris qui lui livrera le Canada et les Indes. La « Grande-Bretagne », définitivement constituée par l'union de l'Angleterre et de l'Écosse en 1707, pourvue de tous ses organes modernes et de créations caractéristiques comme la Banque d'Angleterre et la Compagnie des Indes, va connaître pendant deux siècles une période d'unique splendeur. Dès la Régence, elle se subordonne notre politique étrangère et, amie ou ennemie, elle ne cessera de peser sur les destins de la France. L'Allemagne, de son côté, se relève de la détresse où l'avait laissée la guerre de Trente Ans. Un petit État longtemps protégé par la France, l'État prussien, s'élève, dans la seconde moitié du xvii^e siècle, grâce à la ténacité du « Grand Électeur », au-dessus du niveau général des organismes politiques allemands, devient un royaume avec Frédéric I^{er}, en 1701, se crée, sous le Roi-Sergent, une des meilleures armées de l'Europe, et n'attend plus que le génie de Frédéric II, ce contemporain de notre triste Louis XV, pour prendre rang parmi les grandes puissances et fournir un centre de reconstitution à l'Allemagne. En même temps qu'ils se distinguent dans le domaine militaire et politique, les deux pays du Nord entrent dans une voie glorieuse au point de vue intellectuel. L'Angleterre, déjà renommée sous Charles II pour ses savants, se signale un peu plus tard par un Newton, un Locke, un Addison, un Defoë, un Swift, un Pope, un Thomson, et sa carrière littéraire, pendant tout le xviii^e siècle et le

xix^e, ne sera pas moins brillante que sa carrière politique. L'Allemagne, qui a produit, sous le Grand Électeur, un Leibnitz, voit sa renaissance littéraire commencer en 1748 avec Klopstock.

Il est un fait, cependant, qu'il faut tout de suite mettre ici en relief, parce qu'il n'a pas été toujours suffisamment discerné chez nous. Des deux nations, c'est l'Angleterre qui s'ébranle la première et qui gardera jusqu'au bout la tête. *La civilisation du XVIII^e et du XIX^e siècle sera essentiellement un phénomène anglais*, en seconde ligne seulement un phénomène allemand. Cela tient à la différence de tempérament des deux peuples, bien qu'ils soient apparentés par le fond de leur génie. Autant l'Angleterre est robuste, éprise de vie et d'action, autant l'Allemagne, dans le domaine intellectuel s'entend, est molle et indécise, par suite, comme nous l'avons montré ailleurs, vouée à l'imitation, défauts qu'elle rachète du reste par une plus grande profondeur philosophique et richesse sentimentale. Et non seulement l'Angleterre l'a précédée, mais elle lui a partout montré la voie. En politique même. C'est le premier Pitt qui, ayant besoin d'un allié continental, a détaché la Prusse de l'alliance française et l'a conduite à Rosbach, victoire qui, selon le mot très juste d'un historien anglais, « était destinée à changer la face du monde en préparant l'unité allemande »¹. Toute la carrière politique de la Prusse s'est décidée le jour où Frédéric II a cédé aux avances de Pitt². C'est aussi l'Angle-

1. J. R. Green, *Histoire du peuple anglais*, trad. par G. Monod, 1888, t. II, p. 333.

2. La France aurait pu aisément maintenir Frédéric II dans son alliance. Mais la diplomatie française était déjà inerte et insouciant. Les querelles d'idées occupaient seules le pays. Frédéric compara l'apathie française à l'activité anglaise et se décida pour cette dernière, bien qu'il n'aimât pas l'Angleterre. Il jugea que Pitt était un « homme ». Celui-ci, d'ailleurs, ne ménagea pas l'argent. « Il versa subsides après subsides dans le trésor épuisé du roi de Prusse » (*Ibid.*, p. 332). Sur la nullité de la diplomatie française d'alors, voir Duclos, *Mémoires secrets*, édit. de 1791, t. II, p. 287. Notre infériorité diplomatique à l'égard des peuples du Nord remonte à cette époque.

terre qui a aidé l'Allemagne à se trouver dans l'ordre littéraire, en l'affranchissant, là encore, de la tutelle française, qui lui avait rendu de réels services, mais qui lui eût été funeste à la longue. Le premier grand ouvrage par lequel cette littérature inaugure sa phase moderne, la *Messiede* de Klopstock, est en effet tiré de ce *Paradis perdu* de Milton qui, déjà, quelques années auparavant, avait fourni à l'école critique nationale des Bodmer et Breitinger un point d'appui solide pour combattre l'école de Gottsched, plutôt tournée vers nos classiques¹.

Une loi constante de l'histoire veut qu'une nation, aussitôt qu'elle s'élève politiquement et intellectuellement, déborde sur ses voisines. La France du xvii^e siècle avait très mal connu les littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, et les eût-elles mieux connues, qu'elle les aurait certainement fort peu goûtées. Il faut laisser aux Trissotins de l'histoire littéraire ou autre le soin de s'en indigner. Un peuple, à l'apogée de sa force et de son génie, ne comprend guère que sa propre civilisation, et cette intolérance spontanée fait partie intégrante de sa vigueur. Seules les époques amorphes comme la nôtre admettent tout, entrent dans tout. Mais nous venons de dire que l'énergie française montrait des signes d'épuisement dès la fin du xvii^e siècle. C'est à ce moment-là que l'Angleterre, en plein essor, fut révélée à notre pays. Les premiers missionnaires de la grandeur anglaise, chez nous, furent ces protestants que Louis XIV avait contraints de s'exiler pour garder leur foi, et qui avaient trouvé sur les bords de la Tamise ou en Hollande un refuge assuré. Par sympathie de croyance pour le pays qui représentait en Europe le boulevard de la foi protestante, et aussi dans le désir d'humilier la France qui les avait chassés, ils entreprirent dans les gazettes de Hollande, dont le rôle européen commençait alors, un éloge systématique de tout ce qui était anglais, gouvernement, philosophie, science et enfin littérature. Rédigées en

1. Voir notre *Histoire générale de l'Influence française en Allemagne*, 3^e édit. p. 363 et suiv.

français, ces gazettes pénétrèrent partout où on lisait notre langue, c'est-à-dire dans l'Europe entière, mais tout particulièrement chez nous, et attirèrent l'attention sur un peuple jusqu'à généralement détesté¹. Boileau et Racine purent encore tenir dans leurs mains ces petits volumes, mal imprimés mais agiles, qui présageaient la ruine de notre domination européenne, comme ces barques normandes que Charlemagne vieilli voyait rôder le long des côtes de son empire. Mais déjà, dans les pays protestants d'Europe, de vagues sympathies se déclaraient en faveur de l'Angleterre. En 1724, un Bernois, Bêat de Muralt, qui avait séjourné quelque vingt ans auparavant dans notre pays et chez les Anglais, opposait, dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les Voyages*, leur civilisation à la nôtre, avec une préférence marquée pour les insulaires². Le livre de Muralt fit beaucoup de bruit, et des Français ne tardèrent pas à parler comme ce Suisse. Au début du XVIII^e siècle les Français s'étaient mis, en effet, de plus en plus nombreux, à passer le détroit, attirés par la curiosité. Un de ces voyageurs fut le jeune Voltaire, qui se rendit en Angleterre en 1726 et y resta près de trois ans. Il en revint avec des *Lettres philosophiques*, qui établissaient entre le pays voisin et le nôtre un parallèle tout à l'avantage du premier. Les *Lettres philoso-*

1. L'essentiel sur cette propagande des réfugiés a été dit par J. Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895, p. 17 et suiv. Voir aussi J. Dedieu, *Montesquieu et la tradition politique anglaise en France*, début. Sur leur anglomanie, voir Dedieu, p. 41-42, 50-52, 65-68.

2. Sur Muralt, cf. O. von Greyerz, *Beat Ludwig von Muralt*, Frauenfeld, 1888; de Reynold, *Histoire littéraire de la Suisse au XVIII^e siècle*, t. II, 1912, p. 509 et suiv. Les *Lettres* ont été rééditées en 1897 à Berne et à Paris par Eug. Ritter. Une lettre de Muralt, sévère pour la France, avait été publiée en 1718 par les *Nouvelles littéraires* de La Haye. Rousseau a écrit sur Muralt : « Ils (les Parisiens) se plaignent de notre Muralt, je le crois bien; on voit, on sent combien il les hait jusque dans les éloges qu'il leur donne ». (*Nouvelle Héloïse*, lettre LXXXIV). Mais ce jugement est excessif. Les *Lettres* de Muralt furent très discutées dans la presse de Hollande et en France. Voltaire, Desfontaines, Rousseau, l'abbé Le Blanc les lurent. Voir Greyerz, p. 52-73.

phiques ou anglaises étaient spirituelles, mordantes, et flattaient les idées nouvelles. Elles eurent un gros succès de scandale, dont témoignent cinq éditions ou contrefaçons en un an. A dater de là, la supériorité de l'Angleterre, en matière de gouvernement, de philosophie et de science, fut un fait acquis pour les esprits « libres », ou qui se piquaient de l'être¹. Plus modeste fut la « campagne » menée par l'abbé Prévost en faveur de l'Angleterre dans son journal le *Pour et Contre* et dans ses *Mémoires d'un homme de qualité*. Mais, en présentant une Angleterre avenante, cordiale, sensible, il gagnait les cœurs après que Voltaire avait séduit les intelligences².

L'Allemagne pénétra chez nous peu après. Les réfugiés de Prusse avaient bien tenté de nous la révéler, dès 1720, au moyen d'une *Bibliothèque germanique* publiée en Hollande, mais cette propagande avait eu peu d'effet. Les Allemands, devant ce résultat, se chargèrent eux-mêmes de la besogne, avec la lourde insistance de commerçants qui veulent à tout prix « placer » leurs produits. En 1750-1751 l'un d'entre eux, qui venait d'arriver à Paris, le jeune Melchior Grimm, adressait au *Mercur de France* deux « lettres » sur les principaux écrivains de son pays dans le passé et le présent. Le plaidoyer était habile; il convainquit les Français de l'existence, pourtant douteuse à cette date, d'une littérature allemande trop négligée par eux, et la traduction des *Poésies suisses* de Haller en 1750, faite par un de

1. La propagande de Voltaire en faveur de l'Angleterre ne tient pas tout entière dans les *Lettres philosophiques*. Voir aussi sa *Illiade*, ch. 1, les dédicaces de *Brutus*, *Zaire*, etc. Les thèmes développés par Voltaire seront répétés par tout le siècle. Nous reviendrons sur le séjour de Voltaire en Angleterre et sur les *Lettres philosophiques*.

2. Le jugement de Prévost est du reste influencé par celui de Muralt. Par contre, il n'aime pas les *Lettres philosophiques*. Prévost s'occupe de l'Angleterre surtout au tome second des *Mémoires d'un homme de Qualité* (1729), et tout le long du *Pour et Contre*. Ce journal a même été fondé en grande partie pour renseigner les Français sur l'Angleterre. Voir le numéro de juin 1733. Le *Pour et Contre* dura jusqu'en 1740. Le roman le plus répandu de Prévost, *Cleveland*, a aussi pour héros un Anglais humain, tolérant, philosophe et mélancolique (1732-1739).

ses compatriotes, les confirma dans cette idée. En 1759 une autre traduction, due cette fois à un Allemand fixé à Paris, celle de la *Mort d'Abel* de Gessner, acheva le « lancement » de la littérature allemande en France. Un *Choix de poésies allemandes*, donné en 1766 par le même traducteur, Huber, orienta l'admiration encore incertaine des Français, et leur fixa les traits de l'Allemagne qu'ils avaient à chérir, une Allemagne modeste, vertueuse et toute bucolique¹.

Quand nous pensons aujourd'hui à l'Angleterre du XVIII^e siècle, nous aimons à l'évoquer telle que les tableaux et les gravures du temps, les récits des voyageurs, les descriptions des romanciers et des poètes nous la représentent. Nous revoyons la riche campagne anglaise aux gazons éblouissants qui ravissaient déjà les Français du XVII^e siècle, ses chemins en lacets le long des haies verdoyantes, ses « cottages » propres et bien tenus, d'où sort quelque fermier robuste sur son bidet au poil luisant. Nous suivons, derrière Tom Jones ou l'excellent D^r Primrose, les grandes routes de l'île, si fécondes en aventures, et nous frappons à la porte des auberges aux amphytrions bavards et empressés. Nous entrons dans la capitale et découvrons, avec le même émerveillement que Voltaire, les deux rangées de vaisseaux qui bordent la Tamise, nous respirons le souffle large du fleuve, nous parcourons les rues affairées sur ces fameux « trottoirs », uniques encore en Europe, et si admirés de nos Français, nous contemplons les boutiques regorgeant des produits du monde entier, visitons les tavernes chères à l'auteur du *Spectator*, et les cafés où l'abbé Prévost aimait à s'asseoir, peut-être en galante compagnie ; nous assistons, avec Hogarth, à de savoureuses scènes populaires, qui ne vont pas sans horions, et observons, avec une inquiétude mêlée de respect, ces vaillants pick-pockets qui enlevèrent au jeune de Saussure

1. Sur les débuts de la littérature allemande en France, voir notre ouvrage *l'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, chap. I et II, où, pour la première fois, cette propagande des Allemands a été mise en lumière.

sa bourse dans la poche boutonnée de sa veste, tandis qu'il la protégeait de sa main. Nous errons, sur les traces des héroïnes de Smollett, à travers les parcs et les jardins, dans les lieux de plaisir, où les yeux et les oreilles sont également charmés. Et, surtout, nous cherchons du regard, une fois échappés à l'immense et tumultueuse ville, quelque une de ces belles résidences de la noblesse anglaise, abritée sous une colline boisée à un détour de la Tamise. Nous y pénétrons, pour nous arrêter, émus et invisibles, au passage de ces créatures délicieuses dont le pinceau des Gainsborough et des Reynolds, les miniatures des Smart, des Cosway, des Engleheart, ont immortalisé la *nameless grace*¹ : ces femmes et ces jeunes filles, qui unissent à toute l'élégance française une richesse et une fraîcheur de vie, une douceur caressante d'expression inconnues ailleurs, fleurs exquises d'une race traditionnellement belle. *Non Angli sed angeli*... Et, d'autre part, en songeant à l'Allemagne des principicules, nous la repeuplons de ses Versailles en miniature, de ses courtisans poudrés s'essayant aux révérences françaises, de ses Altesses qui tournaient des madrigaux dans notre langue. Des scènes plus précises s'éclairent : les soupers de Sans-Souci étincelants de verve, la petite cour de Weimar et ses fêtes littéraires, avec Gœthe dans tout l'éclat de la jeunesse et du génie, Herder, le bon Wieland...

Si ce sont là les traits qui charment aujourd'hui notre imagination dans l'Angleterre et l'Allemagne du XVIII^e siècle, tel n'était pas, certainement, le point de vue de nos pères. Ce qui les attirait dans le spectacle de l'Angleterre contemporaine, c'était son gouvernement libre et fort, d'une continuité de desseins rappelant celle de Rome, la prospérité de son commerce, sa science, sa philosophie pratique et hardie à la fois, sa litté-

1. the cheek,
Where the live crimson, through the native white
Soft-shooting, o'er the face diffuses bloom,
And every nameless grace;

(Thomson, *Été*.)

rature fraîche et colorée, et surtout les « vertus » de son peuple. Et, d'autre part, combien reposantes, édifiantes même, étaient ces œuvres allemandes qu'on leur traduisait ! Comme elles les transportaient loin de leur Paris enfiévré et dissolu ! Il n'est pas question de savoir si tous les traits du tableau étaient exacts. Les intermédiaires l'avaient en général outrageusement flatté, dans une intention qui se devine, ou par défaut de perspicacité ¹. Mais le point capital, c'est que la France *voulait* croire à ces peintures qui flattaient son besoin d'illusion, cet enthousiasme facile qui avait pris chez elle la place occupée jadis par le jugement, et qui faisait de Paris la terre d'élection des aventuriers du monde entier. La France se méprisait elle-même et elle reportait cette faculté d'idéalisation, toujours si puissante chez elle, sur des peuples étrangers, aidant ainsi au mensonge à demi inconscient des intermédiaires, le provoquant, l'appelant, comme cela se passera pendant tout le xix^e siècle encore. Nos Français se forgèrent ainsi une représentation toute conventionnelle de l'Anglais : rude, fier, indépendant, mais humain, généreux, d'une fermeté à toute épreuve, un peu trop enclin seulement à la tristesse ². L'Allemagne passa, à la lettre, pour

1. Les exagérations flagrantes, parfois comiques, fourmillent dans les ouvrages des réfugiés, les *Lettres anglaises* de Voltaire, la gazette de Prévost et ses romans, les *Lettres d'un Français* de l'abbé Le Blanc, le *Londres* de Grosley, le *Voyage philosophique* de La Coste, etc.. Prévost, surtout, est inépuisable en traits extraordinaires. Le jeune de Saussure, qui a constaté à Londres la brutalité de la foule, la corruption de la noblesse, la présence de quarante mille courtisanes, en revient enthousiaste de l'Angleterre. Nos Français, que l'on insulte dans la rue et que l'on appelle *french dog*, pardonnent ces excès au « patriotisme » anglais, et remarquent qu'on les « frappe » rarement. La présence même de brigands, qui détroussent les voyageurs aux environs de Londres, est une conséquence de la « liberté » anglaise », comme les trottoirs sont un symbole d'égalité « républicaine ». Pour avoir la contre-partie de ces éloges, il faut lire les romans de Fielding, de Smollett, de Goldsmith, consulter les séries de gravures de Hogarth, notamment son *Mariage à la mode*, et sa *Carrière de la Prostituée*. Pour l'Allemagne, les œuvres de jeunesse de Goethe (poésies et pièces de théâtre de Leipzig), la biographie de Bürger, suffisent à montrer que ce n'était pas précisément non plus un pays d'idylle.

2. Le héros du *Cleveland* de Prévost, milord Édouard dans la *Nouvelle Héloïse*, Freeport dans l'*Écossaise*, etc., etc.

un pays habité par une race d'hommes simples et bons, tous plus ou moins « pasteurs » et campagnards, vivant de préférence dans la contemplation de la nature¹. Telle est du moins, pour les deux pays, l'image que nous renvoie notre littérature du temps. A la France seule étaient réservées les tares qui résultent de l'extrême civilisation. Contre ce tableau conventionnel tous les enseignements de la réalité resteront impuissants, et ni les procédés diplomatiques de Pitt, ni l'attentat de Boscawen, ni les manquements cyniques de Frédéric II à la parole donnée ne l'altéreront. L'image de l'Angleterre ne pâlera que lorsque nous aurons à lui en opposer une autre non moins factice, celle de l'Amérique idéalisée des « insurgents », vers la fin du siècle². Mais la candide représentation de l'Allemagne ne subira pas d'éclipse, et les émigrés l'emporteront intacte au delà du Rhin.

De l'engouement on passa bien vite à l'imitation. L'anglomanie, qui, à de rares interruptions près, régnera chez nous pendant tout le XVIII^e et le XIX^e siècle, a commencé au lendemain de la « campagne » de Voltaire et de Prévost. En 1750 elle est dans

1. Voir là-dessus notre *Influence allemande en France*, p. 54 et suivantes, où l'on trouvera des témoignages stupéfiants sur ce sujet.

2. Contrairement à ce que l'on écrit parfois, les humiliations de la guerre de Sept Ans sont restées sans influence appréciable sur l'anglomanie française, au moins dans la classe des « intellectuels ». Dans ces milieux, où l'on ne s'intéresse plus qu'à la lutte des idées, le sentiment patriotique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ne joue qu'un rôle très effacé. Les « philosophes » ne se détournent de l'Angleterre que lorsque celle-ci, à partir de l'avènement de George III en 1760, redevient conservatrice et religieuse. La propagande antianglaise de Franklin et de ses compagnons fixés à Paris fait le reste. La France mondaine et pensante devient américanomanie avec passion, l'Amérique représentant désormais la « liberté ». Lire sur la propagande américaine à Paris : B. Fay, *L'esprit révolutionnaire en France et aux États-Unis à la fin du XVIII^e siècle*, Champion 1925, p. 96 et suiv. C'est en pleine fièvre d'américanomanie que Voltaire part en guerre, on ne doit pas l'oublier, contre l'influence anglaise (lettres de 1776 à l'Académie). Mais le prestige de la littérature anglaise n'est pas ébranlé. « Le suprême bon ton, dira Chateaubriand des années qui précéderont la Révolution, était d'être Américain à la ville, Anglais à la cour, Prussien à l'armée, d'être tout, excepté Français » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, t. I, p. 232). Mille témoignages confirment le sien.

toute sa fureur. De toutes parts nos Français se précipitent vers l'île fortunée où règnent la liberté et la vertu, et ils foulent avec respect ce sol abhorré de leurs pères, sans se laisser le moins du monde troubler par l'accueil parfois peu amical des autochtones. Montesquieu, Buffon, Helvétius, d'Holbach, Raynal, Suard, Mirabeau, les Necker — pour ne citer que des sommités — passent ainsi la Manche. Plusieurs rapportent de là-bas des descriptions enthousiastes que le public dévore avidement. Les Anglais qui viennent chez nous sont adulés, fêtés jusqu'à l'écœurement. L'acteur Garrick, Sterne, Hume voient ainsi tout Paris à leurs pieds. On se les arrache de salon à salon, on les admire, on les copie. « Comment avez-vous trouvé les Français ? demande Voltaire à Sherlock. — Aimables et spirituels, répond celui-ci ; je ne leur ai remarqué qu'un seul défaut : ils imitent trop les Anglais. » En effet, tout s'anglicise en France. Non seulement, comme nous le verrons, on traduit les livres des Anglais et on essaie d'apprendre leur langue, mais on adopte des termes britanniques, qui feront frémir Voltaire quand sa fièvre d'anglomanie sera tombée : *ponche, spleen, beefsteak, club, constitution*, etc. Le magnifique jardin à la française, cette merveille qui s'était imposée à l'Europe entière, est délaissé pour le jardin anglais dès le milieu du siècle, et Montesquieu, à peine revenu d'Angleterre, bouleverse son parc de La Brède. D'une façon générale, c'est de chez nous, si paradoxal que cela puisse paraître, que part la réaction européenne contre l'influence française, au profit de l'influence anglaise. La peinture anglaise, pathétique, moralisatrice, détrône la nôtre, forme un Greuze, inspire à Diderot ses théories d'art. Les Anglais, puis les Allemands, nous communiquent leur superstition de l'antique, à laquelle nous devons l'« académisme ». On prend le thé à l'anglaise, on donne des courses de chevaux à l'anglaise. On adopte les modes anglaises, masculines et féminines. On portera, vers la fin du siècle, les cheveux sans poudre comme les Anglais, et on se serrera la main, comme eux encore. On affecte même leurs manières brusques, et la vieille politesse

française est abandonnée, comme trop mièvre. « L'anglomanie et ses progrès effrayants, note l'Allemand Grimm en 1786, menacent également la galanterie des Français, leur esprit de société, leur goût pour la toilette ¹ ». Le prince de Ligne, un étranger aussi, pousse le même cri d'alarme : « Adieu la politesse, la galanterie, l'envie de plaire... Welches, donnez le ton et ne le recevez jamais ! ² ». En vain Voltaire, effrayé du débordement de cette anglomanie, protestera. Le courant est trop fort, rien ne l'arrêtera plus, même pas la Révolution, même pas l'Empire, malgré leurs guerres incessantes avec l'Angleterre. L'Allemagne influe moins sur nos mœurs et notre vie journalière. Pourtant, les bergerades de Trianon sont un effet de la vogue de Gessner, et la musique allemande pénètre partout, jusqu'à l'Opéra avec Gluck. D'autre part, on introduit en France l'exercice et les châtiments corporels à la prussienne. Quant aux livres allemands, ils entreront nombreux chez nous vers la fin du siècle. Signe des temps ! Une gazette, qui se fonde en 1754 pour renseigner notre public sur les littératures du dehors, le *Journal Étranger*, s'occupe surtout de l'Angleterre et de l'Allemagne ³. L'Italie et l'Espagne, si prisées de notre xviii^e siècle, perdent de jour en jour du terrain devant les nations germaniques. La France a changé d'orientation intellectuelle. Jadis tournée vers les peuples catholiques du Midi, elle regarde maintenant vers les peuples protestants du Nord.

Ce changement d'attitude aura des conséquences incalculables pour elle. Les peuples du Midi, avec lesquels elle avait presque exclusivement entretenu jusque-là des relations intellectuelles suivies, lui étaient étroitement apparentés par la religion, les habitudes de vie, le génie, les conceptions fondamentales. Il n'en sera plus de même de ces peuples du Nord qu'elle

1. *Correspondance littéraire*, mai 1786.

2. *Œuvres*, éd. 1796, t. XII, p. 173.

3. Voir sur le *Journal Étranger* notre ouvrage déjà cité, p. 25 et suiv. C'est le *Journal Étranger* qui révélera Young et Ossian.

admire maintenant et songe à imiter. Là, tout est opposé à sa nature intime, jusqu'aux tempéraments mêmes. La complexité des caractères anglais et germanique, leur extraordinaire mélange de qualités ou de défauts qui semblent s'exclure, la division absolue qui existe chez eux entre le domaine de la spéculation et celui de la pratique, l'art qu'ils ont de se dominer et de se dédoubler, de n'attribuer parfois qu'une valeur relative à ces principes que l'esprit français prend toujours au sérieux, presque au tragique, leur utilitarisme imperturbable, accouplé à un idéalisme non moins certain, dérouteront longtemps nos compatriotes, et il n'est pas sûr que l'on se comprenne même aujourd'hui d'Anglais et d'Allemands à Français, après deux siècles de relations intellectuelles suivies¹. Et la différence des tempéraments n'est rien à côté de celle des idées essentielles, en matière de religion, de politique, de rapports de l'individu avec la société, d'art, de littérature, de philosophie... A ce contact, ce ne seront pas seulement les habitudes séculaires de l'esprit français qui vacilleront sur leurs bases, mais ces bases elles-mêmes, telles que les ont constituées dix siècles de catholicisme et de monarchie absolue, et cela d'autant plus aisément que la France qui se rapproche maintenant de l'Angleterre et de l'Allemagne n'est plus la France résolue, confiante en elle-même, d'autrefois, mais une France découragée et qui doute, par conséquent qui n'offrira plus qu'une faible résistance aux courants venus du dehors. Un renouveau se prépare donc dans notre civilisation, tel qu'elle n'en avait jamais connu encore, *et c'est là qu'est en définitive l'explication de tout ce qui séparera la France moderne de l'ancienne, en particulier dans sa littérature.*

1. On verra plus loin, avec des écrivains comme Sterne, Young, Macpherson, Walpole, le jeune Goethe, le reflet de cette complexité anglo-germanique dans la littérature, et par suite dans la vie moderne.

CHAPITRE PREMIER

LA DESTRUCTION DES IDÉES FONDAMENTALES PAR LE DÉISME ET LE SENSUALISME ANGLO-ALLEMANDS.

I

Pour bien comprendre le bouleversement que l'influence des Anglo-Germains va apporter dans tout notre système traditionnel d'idées, et par conséquent dans la littérature qui en était la plus haute expression, il faut nous rendre compte exactement de l'état moral de cette Angleterre et de cette Allemagne qui entrent maintenant comme facteurs décisifs dans l'évolution de notre peuple.

L'Angleterre, au moment où nous la connaissons, sort d'une des périodes les plus troublées de son histoire. Au cours de révolutions qui ont duré chez elle près d'un siècle — le xvii^e — tout a été bouleversé. Elle a passé par une crise de fanatisme furieux et par une crise de scepticisme presque absolu, décapité son roi, adopté la forme républicaine, rappelé le fils du monarque qu'elle avait exécuté, chassé l'héritier de ce nouveau roi, installé successivement deux étrangers sur le trône. Finalement, elle a retrouvé l'équilibre politique au début du xviii^e siècle. Elle retrouvera l'équilibre moral un peu plus tard, par une curieuse renaissance du sentiment religieux : le méthodisme. Mais de l'ébranlement qu'elle a subi est sorti un mouvement intellectuel

d'une extraordinaire vigueur, où tout a été remis en cause : philosophie, religion, morale, littérature, et souvent avec cette violence d'instincts tout anglaise. — cette « férocité », auraient dit nos pères, — qui ne recule devant rien, et ne garde aucune espèce de mesure. Contenue puis refoulée en ce qui concerne l'Angleterre, par le mouvement méthodiste, au moins dans ce qu'elle avait de destructif, cette passion de critique générale se propagera sur le continent, tout spécialement en France, où elle provoquera une révolution plus considérable encore, parce que rien n'en arrêtera le développement.

Un des produits les plus importants de cette époque de fermentation, — qui, ne l'oublions pas, est aussi pour l'Angleterre une époque de renaissance, — est la philosophie de Locke. En elle s'affirme déjà pleinement le caractère positif et pratique de l'esprit anglais¹. Descartes voulait assurer à la spéculation métaphysique une base inébranlable. Locke se préoccupe de définir la nature exacte de l'esprit pour le préserver des aventures métaphysiques superflues². C'est déjà, on le voit, le besoin critique et restrictif de Kant qui l'inspire. Pour cela il examine la structure de notre esprit et établit qu'il n'y a pas en lui d'idées innées, que tout en définitive lui vient des sens, directement ou indirectement. L'esprit humain ne contient que ce que le monde extérieur lui a fourni et les notions qu'il a dégagées de son propre travail sur ces apports. Il s'ensuit qu'il nous est impossible de rien savoir sur ce qui dépasse la réalité sensible.

1. « The critical movement initiated by Locke and culminating with Hume, reflects the national character » (Leslie Stephen, *History of english Thought in the XVIIIth Century*, Londres, 1876, t. I, p. 34).

2. Voyez *Essai sur l'Entendement humain*, trad. Coste, 1700, *Avant-Propos*. Locke y revient sans cesse. Son but est d'assurer seulement ce qui est nécessaire « à la conduite de notre vie » (*Avant-Propos*, § 2). C'est exactement le point de vue antirationaliste et antispéculatif de la *Critique de la Raison pure*, dont l'objet est de discréditer la raison comme instrument métaphysique. Kant est un disciple de Locke.

De ce relativisme ou phénoménisme universel tous les principes fondamentaux du spiritualisme et même du christianisme sortent ébranlés, ce qui n'empêchera pas, du reste, Locke de se proclamer, et sans doute aussi de se croire chrétien. L'âme cesse d'exister comme essence distincte, puisque, selon Locke, nous en pensons pas toujours¹. C'est peut-être une simple forme de la matière². Le bien et le mal sont des notions acquises, variables, des produits de l'éducation et de l'habitude. La liberté morale, telle que la définit Locke, est illusoire. Dieu lui-même n'est plus objet d'intuition mais de raisonnement déductif, et sa nature nous demeure inconnue³. Mais surtout l'esprit humain est dépossédé de sa situation privilégiée et tombe dans la dépendance des choses. En réalité, Locke incline, par cette interversion, comme par toute sa doctrine, vers le matérialisme, dont l'Angleterre, suivant la juste expression d'un historien de la philosophie, est la « terre classique »⁴. Tout aussi hardi est le point de vue de Locke dans ses ouvrages sur le gouvernement et sur l'éducation⁵. Comme il avait renversé la hiérarchie traditionnelle dans la philosophie, il la renverse dans la politique. Héritier là-bas de la « science » anglaise positive du xviii^e siècle, — il était médecin, — il traduit ici les idées du parti *whig* qui a déposé le dernier des Stuarts et appelé Guillaume d'Orange. L'autorité que l'on mettait en haut, il la place en bas. Elle réside pour lui dans les gouvernés, non dans les gouvernants. Le gouvernement n'est qu'une délégation, confiée par le peuple à des

1. *Essai*, p. 99-100.

2. *Ibid.*, p. 686 (L. IV, ch. II, § 6).

3. *Ibid.*, p. 40, 44, 62, 73, 281, 292.

4. F.-A. Lange, *Histoire du Matérialisme*, trad. Pommerol, 1877, t. I, p. 295. Cf. p. 296 sur l'union du matérialisme et du sentiment religieux en Angleterre.

5. *Deux Traités sur le Gouvernement*, 1690 ; *Quelques Pensées sur l'Éducation*, 1693.

mandataires. Si ceux-ci dépassent les limites de leur mandat et violent les droits qu'ils sont chargés de faire respecter, leurs commettants peuvent leur retirer le pouvoir, au besoin par l'insurrection¹. C'est la théorie de la démocratie et de la révolution légitime. L'élément religieux, idéaliste, est chassé de l'institution monarchique réglée désormais comme un conseil d'administration de banque, et le droit est où se trouve le nombre, la force. Dans l'éducation, Locke envisage surtout les résultats utiles. Plus d'idéal désintéressé ici non plus. On doit apprendre ce qui sert dans la vie, et l'apprendre avec le moins de théories possible, par en bas, par les sens, par l'habitude. On rejettera le grec qui est inutile ; on gardera le latin qui s'emploie encore communément. Mais on mettra au premier plan les sciences et les langues vivantes. On s'occupera du corps pour le fortifier.

L'autre grand mouvement d'idées du temps, parallèle d'ailleurs au « sensualisme » de Locke et entretenant avec lui des rapports étroits, est le « déisme ». Le déisme anglais est, avant tout, une réaction contre le fanatisme de l'époque précédente, et il est d'autant plus radical dans ses méthodes et ses conclusions que ce fanatisme lui-même a été plus violent. C'est ce qui le distingue du courant « libertin » qui lui correspond chez nous. Fatigués des éternelles discussions des sectes, les déistes se sont proposé de dégager un christianisme qui soit d'accord avec les lumières naturelles et soustrait aux controverses théologiques. De là des écrits comme le *Christianisme conforme à la raison* de Locke, le *Christianisme sans mystères* de Toland, ou le *Christianisme aussi vieux que le monde* de Tindal, où l'on s'efforce de montrer que les vérités essentielles de la religion chrétienne sont celles où nous conduit d'elle-même notre raison, qu'elles ont été connues dans tous les

1. *Traité du gouvernement civil*, chap. XVIII.

temps et sont communes à tous les cultes. Mais il se mêle bientôt à cette tendance première une hostilité sourde contre cette Révélation et ces mystères dont on peut se passer, hostilité qui trouve un aliment dans le scepticisme et la licence inouïe de l'époque de la Restauration. On s'ingénie alors à combattre les Écritures et le dogme par les moyens les plus variés, tout en s'affirmant respectueux de la religion, à railler à mots couverts les pratiques du culte, à déconsidérer la piété en la confondant volontairement avec la « superstition » ou l'« enthousiasme » des « fanatiques ». Au besoin, on attaque les miracles du christianisme en feignant de s'en prendre aux prodiges accomplis par quelque thaumaturge d'autrefois, comme Apollonius de Tyane. Le ridicule est l'arme favorite des déistes, et l'un d'eux, Shaftesbury, en justifie l'emploi dans un traité spécial. Au fond, ce qui travaille le déïsme c'est ce même instinct matérialiste qui affleure dans la philosophie de Locke. A cet instinct matérialiste deux écrits de Toland, les *Lettres à Sérénia* et le *Pantheisticon*, donnent du reste une expression non équivoque. Toland y expose une doctrine qui met à la base de l'univers, assimilé à Dieu, la matière douée de mouvement, la force vivante, établit une chaîne ininterrompue entre tous les êtres et fait de la pensée une forme du mouvement¹. Toland est un disciple de Locke, et sa théorie représente en effet l'aboutissement logique du sensualisme. Il est très remarquable que l'Allemagne, au même moment, soit arrivée à une philosophie à peu près identique, avec le système de Leibnitz. Celui-ci — adversaire de Locke et de Bayle ! — formule, dans sa *Monadologie*, une doctrine suivant laquelle l'univers se compose en dernière analyse d'atomes indivisibles, les

1. Voir surtout les deux dernières de ses *Lettres à Sérénia*, adressées à un Hollandais disciple de Spinoza (1704). Il reprend cette doctrine, quelques années plus tard, dans son *Pantheisticon*.

« monades », qui sont des éléments vivants, pourvus d'une âme plus ou moins développée. Par degrés insensibles on s'élève des monades en apparence purement matérielles aux monades pensantes. Leur principe est une obscure appétition, une sorte de *conatus*. N'est-ce pas, exprimée en d'autres termes, la philosophie même de Toland, ce panthéisme de l'énergie active, qui supprime toute barrière entre la matière et l'esprit, entre le minéral et l'âme humaine¹ ? Bien entendu, cette théorie énergétique n'est pas tout le système de Leibnitz, mais c'en est le point central, celui qu'apercevra tout de suite notre XVIII^e siècle. Par un autre côté encore de sa philosophie Leibnitz se rapproche des déistes anglais. Comme eux, il est optimiste et soutient que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Le matérialisme panthéiste, qui confond Dieu avec l'univers, ne peut être en effet qu'optimiste, contrairement au spiritualisme et au christianisme, qui admettent la chute, le mal, et par suite la nécessité de la lutte, de la contrainte ascétique². C'est de cet optimisme que Shaftesbury, celui des déistes qu'attirent le plus les problèmes de la morale, s'inspire pour déclarer que l'homme est porté au bien par un instinct naturel analogue au sentiment du beau, et qu'il

1. Et cela d'autant plus que, pour Leibnitz (*Monadologie*, § 11-15), la perception, dans la monade, semble être une modification de l'effort, ce qui revient à faire sortir l'intelligence de la force, de l'énergie profonde, en d'autres termes du mouvement. Voir, au surplus, sa correspondance avec Arnould, lettre XXIV. C'est pourquoi il faut se garder de trop employer le terme d'« idéalisme » pour la philosophie de Leibnitz, de même que pour la philosophie allemande en général, qui part toujours plus ou moins de l'idée de force. C'est là le grand apport du génie allemand, non seulement dans la métaphysique (Leibnitz, Hegel), mais dans l'histoire et les sciences historiques, où il a mis en valeur (Herder, Grimm, etc.) le travail créateur des masses populaires, de l'instinct brut opposé à la raison.

2. On l'aperçut tout de suite en France, « L'optimisme n'est qu'un matérialisme déguisé, un spinozisme spirituel. » (*Journal de Trévoux*, février 1737, p. 203.) Cf. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article *Bien*.

suffit d'éclairer en lui cet instinct pour le rendre vertueux, sans recourir à l'argument dégradant des récompenses et des peines de l'autre vie¹. Ainsi, des deux côtés de la mer germanique, la pensée anglaise et allemande s'insurge contre le spiritualisme et le christianisme.

Le déisme, qui convoyait tout l'essentiel de la philosophie de Locke en religion comme en politique et y ajoutait sa propre impiété, fut très attaqué, en Angleterre même, pendant les cinquante premières années du XVIII^e siècle, notamment par Berkeley, Warburton, Butler et Clarke. Mais il répondait tellement à l'esprit de l'époque et à certains besoins durables de l'esprit anglais que ses adversaires eux-mêmes en étaient tout imprégnés². Nous verrons que le méthodisme, qui lui donnera le coup de grâce, en retiendra aussi quelques traits fondamentaux. Il ne faut donc pas s'étonner que le déisme ait envahi la littérature anglaise du temps, et qu'on le retrouve même chez des auteurs qui faisaient profession de le détester. De ce nombre était Pope, le maître incontesté de la poésie anglaise au début du XVIII^e siècle, et c'est Pope qui, dans son *Essai sur l'Homme*, publié de 1732 à 1734, a fourni le résumé le plus éloquent et le plus complet de la philosophie et des idées générales des déistes.

1. Cet instinct du bien est du reste, chez Shaftesbury, une sorte de manifestation du divin en nous, donc une notion panthéiste. C'est pourquoi il combat vivement la théorie de son maître Locke sur l'origine acquise des idées morales et leur variabilité. Voltaire suivra sur ce point Shaftesbury et non Locke. De même Rousseau et Kant. La *Critique de la Raison pratique* de Kant se rattache à Shaftesbury, comme sa *Critique de la Raison pure* à Locke. L'optimisme de Shaftesbury est surtout développé dans ses *Moralists*, sa théorie de la vertu dans son *Inquiry concerning Virtue or Merit*. Ces deux ouvrages, publiés le premier en 1709, le second dès 1699, parurent au tome II des *Characteristics* en 1711.

2. Le latitudinarisme, qui apparaît en Angleterre sous Charles II et se rattache aux doctrines du Hollandais Arminius, nie le péché originel ou du moins n'en fait pas un dogme. Il évite aussi d'affirmer la divinité du Christ. Le déisme ne fait en somme qu'exagérer des tendances très répandues dans l'Église anglicane.

Ce poème qui, grâce à la réputation de son auteur et à des qualités distinguées de forme, fera le tour de l'Europe, mérite par suite une attention toute spéciale, qu'on ne lui accorde que trop rarement chez nous. Pope y développe le principe central du déisme, à savoir l'optimisme. « Tout ce qui est, est bien », affirme-t-il dès l'abord, en se donnant l'air de prendre parti pour la Providence contre ses détracteurs, équivoque qui persistera jusqu'au bout de son poème. En réalité, Pope y expose des théories qui frisent le matérialisme et annoncent le transformisme, qui replacent l'homme dans la chaîne des êtres vivants sous prétexte de le rappeler à l'humilité, qui inclinent la raison devant l'instinct, expliquent l'esprit humain par la sensation, réhabilitent les passions, ces moteurs indispensables de toute activité, font de la vertu et du vice deux aspects d'une même tendance fondamentale bien ou mal dirigée, proclament le bonheur égal ici-bas pour tous les hommes, ce qui rend superflue l'autre vie, ramènent la religion à la pratique du bien et identifient ce bien au bonheur, par conséquent rejettent l'ascétisme¹. Dans sa troisième épître, en outre, Pope trace de l'origine des sociétés un tableau qui sera souvent repris. Il montre l'homme, heureux et innocent dans le sein de la « nature », se gâtant peu à peu à mesure qu'il s'en écarte, puis se disciplinant

1. Sur la chaîne des êtres et l'insertion de l'homme dans cette chaîne, cf. épître I, § 8; sur la supériorité de l'instinct sur la raison, cf. ép. III, § 2; sur la sensation principe de nos connaissances, cf. début de l'ép. I; sur l'utilité des passions, cf. ép. II, § 2; sur l'égalité des biens et des maux ici-bas pour tous les hommes, cf. ép. IV, § 2; sur l'absorption de la religion dans la morale, cf. ép. III, § 6; sur l'identification de la vertu et du bonheur, cf. ép. IV, § 5. En outre, Pope rejette la métaphysique (I, 1), condamne la science comme inutile au bonheur (I, 4), proclame le déterminisme universel (I, 8, 9), se range presque à la doctrine de l'atomisme (III, 1), déclare que Dieu ne peut déranger les lois de la nature en notre faveur (IV, 4), prêche le cosmopolitisme (IV, 7). On le voit, l'*Essai sur l'Homme* est un traité complet de sensualisme matérialiste et de déisme. On y a reconnu toutes les idées qu'adoptera notre XVIII^e siècle. — Nous renvoyons à l'édition *The poetical Works of Alex. Pope* (Aldine edit. of the British Poets), t. II.

par de justes lois qui ramènent une sorte d'âge d'or, jusqu'à ce que les « prêtres » et les « tyrans » viennent de nouveau le corrompre en l'exploitant, situation qui ne prend fin que par l'apparition d'un État fondé sur l'accord et l'intérêt de tous¹. C'est là la pure doctrine des déistes et de Locke, que Pope, catholique de naissance, a empruntée à son ami Bolingbroke auquel le poème est dédié, et qu'il développe sans presque se rendre compte de sa portée véritable².

D'autres la présenteront surtout par son côté négateur et critique. De ce nombre est Swift, membre de l'Église établie, comme le fera remarquer soigneusement Voltaire, et adversaire déclaré des déistes. Or, le même Swift se livre, dans une œuvre destinée à une vogue universelle, le fameux *Conte du Tonneau*, à une parodie des dogmes et des mystères du christianisme, telle qu'aucun déiste ne l'avait encore osée. Le *Conte du Tonneau* prétend expliquer, sous le voile d'un apologue, comment la religion chrétienne a dégénéré de sa simplicité première par la faute du catholicisme. Trois frères ont reçu de leur père un costume identique auquel il leur a été interdit de rien changer. Pierre, cependant, le charge de toutes sortes de superfétations, et entraîne ses frères, Martin et Jean, à faire de même. Mais ceux-ci, ayant consulté un jour le testament paternel, s'aperçoivent que Pierre les a égarés et décident de revenir à la simplicité primitive. Jean, dans son zèle aveugle, arrache l'étoffe du vêtement avec les broderies. Martin laisse

1. Le tableau de l'« état de nature », — Pope emploie l'expression, — et l'histoire de la société occupent la fin de la troisième épître. Voir en particulier les origines du « contrat social » (III, 6).

2. C'est surtout le déisme de Shaftesbury que l'on retrouve dans l'*Essai*. Mais Pope, adversaire des déistes (!), avait lu et s'était assimilé probablement tout l'essentiel de leurs écrits. Son cas surprend moins quand on se remémore que l'Écossais Ramsay — converti par Fénelon au catholicisme ! — était « déiste » dans l'âme, comme on le voit par son *Cyrus*.

ceux de ces ornements que l'on ne pourrait retirer sans dommage. On a reconnu le catholicisme, le calvinisme et l'anglicanisme. Mais ce n'est pas dans la thèse générale, légitime sous la plume d'un prêtre anglican, qu'est la véritable signification historique de l'œuvre. Cette signification est toute dans le ton avec lequel Swift, jeune encore, il est vrai, mais déjà engagé dans les ordres, parle des choses de la religion¹. C'est à peine si certains passages de ce livre d'un ecclésiastique peuvent être lus aujourd'hui sans dégoût, tant ils trahissent de vulgarité dans la pensée et d'irrespect foncier. Le sacrement de pénitence, inventé par Pierre, est comparé à un remède contre les vers. La confession, destinée à soulager ceux que tourmente la « colique » et « tous ceux qui courent risque de crever à force de vents », consiste à parler, dans un bureau, à l'oreille d'un âne, et à se débarrasser ainsi de son malaise, par « éructation, expiration ou évomition ». L'eau bénite est une « saumure universelle », la Vierge Marie, une vache qui donne du lait en quantité suffisante pour remplir trois mille églises. Pierre, un beau jour, invite ses frères à dîner et leur sert du pain sec en leur affirmant que c'est du mouton et du vin. Et c'est ce que l'on appelle l'eucharistie²... Tel est le langage non pas exceptionnel, mais courant, du *Conte du Tonneau*. C'est un perpétuel blasphème.

Dans le *Conte*, Swift s'en prend à la religion seule. Dans ses *Voyages de Gulliver*, publiés en 1726, autre ouvrage que l'Europe

1. Le *Conte du Tonneau* (*Tale of a Tub*), parut en 1704, mais il avait été écrit en 1696-1697 et conçu en 1694, ou peut-être plus tôt encore. En 1694 Swift avait vingt-sept ans.

2. Voyez surtout *Tale*, sect. IV et sect. VIII. Dans cette dernière section les adeptes des sectes dissidentes sont ridiculisés sous le nom d'« Aeolists ». Ces « Aeolists » enseignent que le don le plus noble de l'homme est l'« éructation ». Ils se placent en rond et se soufflent mutuellement de l'air dans le derrière avec un soufflet. Une fois gonflés, ils rejettent ces vents dans la « gueule » de leurs disciples.

dévorera, il s'attaque à toutes les formes de la vie sociale et montre un pessimisme, une « férocité », que rien ne saurait égaler. Ce n'est plus là de la critique, mais un véritable sadisme de destruction, que n'humanise aucun accent de sincère philanthropie comme chez Voltaire. Les grands n'ont parmi leurs ancêtres que des scélérats, des valets et des « filles ». Les ministres sont de vils intrigants, lâches, cruels, qui ne sont arrivés au pouvoir que par des moyens odieux ou ridicules ; les généraux, des massacreurs, des brutes, des « tonneaux vides », qui conduisent au pillage et au meurtre un ramassis de « coquins ». La gloire militaire consiste à avoir tué le plus de gens possible. Les rois attaquent leurs voisins pour les motifs les plus futiles et les plus bas. On « civilise » les peuples sauvages en les exterminant et en les dépouillant. L'histoire tout entière n'est qu'une longue liste de forfaits, que des scribes menteurs travestissent en actions d'éclat. Voilà pour la politique. L'éducation est absurde et consiste à enseigner des choses inutiles. Les savants sont de véritable fous qui perdent leur temps à des occupations grotesques. Même ces hommes illustres du passé devant lesquels on s'incline communément, un Homère, un Sophocle, un Aristote, un Descartes, ne méritent en aucune façon le culte que nous leurs rendons par routine et imbécillité. Et voilà pour les sciences ou les lettres. Tout, dans l'humanité, est triste et laid. Pour achever ce tableau, dont le réalisme descend parfois jusqu'à la scatologie, Swift oppose les hommes, sous la figure d'animaux malpropres et vicieux, à de nobles chevaux, les Houyhnhnms¹. Et veut-on

1. Sur les origines impures de l'aristocratie et des grands, voyez le *Voyage à Laputa*, VII ; sur les moyens de parvenir des grands et l'indignité de leur caractère, *ibid.*, et *Voyage au pays des Houyhnhnms*, VI ; sur les grands emplois donnés aux danseurs, *Voyage à Lilliput*, III ; sur les généraux simples massacreurs et l'armée ramassis de fripons, *Voyage à Brobdingnac*, VI. *Houyhnhnms*, V ; contre l'histoire des guerres et batailles, *Lilliput*, VI ; contre la

savoir le fond de la pensée de Swift ? C'est aussi la croyance à un état de nature de tous points admirable, dont l'homme actuel a eu le tort de s'écarter¹. Les Houyhnhnms ne sont si parfaits que parce qu'ils ignorent notre gouvernement compliqué, nos lois, notre fausse morale, notre luxe, nos sciences et nos arts, et jusqu'à notre pudeur ; que parce qu'ils ne connaissent pas la propriété et jouissent également de tous les fruits de la terre. Chez Swift le déisme aboutit au communisme et à l'anarchisme.

Descendons d'un degré encore dans ce mépris de l'humanité civilisée, et nous aurons Mandeville. Dans sa *Fable des Abeilles* qui connaîtra aussi une vogue européenne², Mandeville soutient

façon cruelle d'apporter la civilisation aux peuples sauvages et les motifs indignes ou ridicules de la plupart des guerres, *Houyhnhms*, V : sur l'histoire, simple tissu d'horreurs, *Brobdingnac*, VI : sur les mensonges des historiens, *Laputa*, VII : sur le ridicule, l'absurdité des savants, des faiseurs de systèmes, *Laputa*, V et VI : contre la métaphysique, *ibid.*, VII : contre la vénération superstitieuse des Anciens, *ibid.* Swift n'épargne rien. Son point de vue est déjà celui de l'anarchisme moderne. Les plaisanteries indécentes sur la religion et spécialement sur l'Eucharistie reviennent, *Houyhnhms*, V. Il y a aussi chez Swift des déclarations nettement socialistes, voyez *Houyhnhms*, VI. Un trait caractéristique de l'esprit de Swift, et qu'il faut retenir, est le plaisir avec lequel il insiste sur les besoins « naturels » de l'homme, sur les choses de la génération, qu'il voit par le côté bas, répugnant. Swift a des réflexions grossières sur le mariage et la paternité, qu'il rapproche de l'accouplement des animaux. Il souille même le geste de la mère allaitant son enfant.

1. Les théories de Swift sur la supériorité de l'état de nature sur la civilisation se trouvent dans le *Voyage au pays des Houyhnhms*, chap. iv et vi. Voyez spécialement p. 252 et suiv. du t. VIII de l'édition Temple (*The Prose Works of Jon. Swift*), Londres. 1898-1908. Dans cette édition le *Tale of a Tub* est au tome premier.

2. La *Fable des Abeilles* parut d'abord en 1706 sous le titre de *The Grumbling Hive*. Elle fut réimprimée en 1714 sous son titre définitif. Elle fit du bruit, causa même du scandale et eut une deuxième édition en 1723, une troisième en 1724, une quatrième en 1725, une cinquième en 1728. Elle a été rééditée en 1924 à Oxford par M. F.-B. Kaye en deux volumes (Clarendon Press). Rappelons que Mandeville était Hollandais de naissance. C'est un disciple de Swift, dont il reproduit le type intellectuel en plus superficiel et en plus vulgaire.

que les vices contre lesquels s'acharnent les moralistes : la luxure, la prodigalité, la débauche, etc., sont indispensables au fonctionnement de la société actuelle, parce qu'ils stimulent l'esprit d'invention, favorisent le commerce et l'industrie. Par contre, ce que nous appelons des « vertus » n'est que le résultat d'une hypocrisie et d'une vanité encouragées par les politiques dans des vues intéressées. Mandeville, par cet éloge du vice et cette dépréciation de la vertu, se propose de combattre l'optimisme moral de Shaftesbury, et il semble ainsi s'éloigner du déisme. Il est aisé de voir qu'il entre plus profondément, au contraire, dans l'esprit de ce système et du sensualisme, en faisant de nos passions, quelles qu'elles soient, des ferments utiles d'activité, et en opposant l'homme *naturel* à l'homme *social*, car l'intention de Mandeville est à la fois de rabaisser l'état de civilisation par rapport à l'état de nature, et de montrer que, si l'on accepte l'état de civilisation, il faut en accepter aussi les conditions, qui sont nos vices, frères jumeaux d'ailleurs de nos prétendues vertus.

Il nous faut citer encore, ici, un autre écrivain de marque, pour des raisons qui apparaîtront plus loin : Fielding. Le rival de Richardson est surtout étudié, en général, comme fondateur d'un type de roman nouveau. Nous ne considérerons, pour le moment, en lui que le *moraliste*. A ce titre, Fielding se rattache directement au déisme, dont il professe les idées essentielles en matière de religion et de morale, du moins dans ses deux premiers grands romans. Auteur dramatique à ses débuts, ce rejeton d'une famille noble avait même hérité de la licence des comiques de la Restauration. Mais c'est uniquement en tant que romancier qu'il compte dans l'histoire de la littérature universelle. Le roman de Fielding, en particulier son admirable *Tom Jones* de 1749, c'est la mise en action de la morale optimiste du déisme. La devise de notre auteur est : suivre la nature. Toute

exaltation morale ou religieuse lui est suspecte. Les dévots, les gens qui font profession de vertu, sont régulièrement, chez lui, des hypocrites. Le seul véritable devoir est d'être bon, humain. Le reste compte pour peu. Tom Jones, son héros, se laisse aller aux pires faiblesses, notamment de la chair. Il cueille sans scrupule toutes les occasions qui se présentent. Peu importe. L'auteur l'excuse et, à la fin, le marie avec l'excellente Sophie qui n'a cessé de l'aimer. C'est que, dans ses pires écarts, Tom Jones reste charitable et plein des meilleures intentions. Ne fait-il pas du bien même avec l'argent qu'il reçoit, à Londres, d'une maîtresse un peu mûre, lady Bellaston ? On le voit, Fielding n'a pas un idéal moral très élevé. Il y a un peu de vulgarité dans sa nature¹. Il se complait dans la description des scènes scabreuses, des ripailles ou des grosses farces. Il lui arrive de comparer l'amour humain à l'amour chez les animaux, et il joue, un moment, avec l'idée de l'inceste². Ses femmes et ses jeunes filles, même les plus sympathiques, sont sensuelles avec gloutonnerie. C'est la morale de l'instinct, jugé licite et bon en définitive. Pour faire passer ces conceptions, Fielding dispose d'un instrument qu'il manie du reste en virtuose : l'« humour », dont il est le principal représentant dans l'Angleterre du XVIII^e siècle³. L'humour de Fielding n'est pas à l'emporte-pièce comme celui de Swift et de Mandeville. C'est un humour bon enfant, plein

1. Il y en avait aussi dans son genre de vie. Voyez sur lui le témoignage de sa parente, lady Mary Wortby Montague, qui le connaissait bien (reproduit par W. Scott dans sa notice sur Fielding).

2. Voyez, pour la conception que se fait Fielding de l'amour, *Tom Jones*, livre V, chap. x, l. VI, ch. 1, et tout le l. IX. A la fin du roman (l. XVIII, ch. II, Tom, sur le rapport de Partridge, croit avoir eu des relations coupables avec sa mère. Les œuvres de Fielding jettent un jour cru sur l'immoralité cynique de l'Angleterre de son temps, et son dernier roman, *Amelie*, est peut-être plus éloquent encore à ce sujet que *Tom Jones*.

3. Il est bon de remarquer que la caricature, introduite de Hollande en Angleterre sous Guillaume d'Orange, commence aussi à s'y développer vers ce temps-là avec Hogarth, ami de Fielding.

d'indulgence. Il a pour principale fonction de tout ramener à un niveau commun, le vice, en l'accompagnant de circonstances plaisantes, la vertu, en lui donnant toujours son côté ridicule. Ainsi l'humanité ne se compose plus que d'actes moyens, de représentants moyens, et l'héroïsme d'un côté, la scélératesse de l'autre, en sont éliminés¹. Mais il n'est pas douteux qu'en agissant ainsi Fielding ne brouille les frontières du bien et du mal et ne contribue à émousser le sentiment moral chez ses lecteurs. Tel est du reste, en général, l'effet de l'humour anglais, qui accuse de préférence, dans l'être humain, l'automatisme de l'habitude et de la manie, et, par conséquent, atténue sa responsabilité. « L'humour, disait l'honnête Muralt, pourtant si anglophile, n'est que la faculté de renverser les idées des choses, tournant la vertu en ridicule et rendant le vice agréable. »

II

Pour bien comprendre l'œuvre que cette philosophie anglo-germanique, qui oppose partout la force vitale à la règle, la nature à la société, l'instinct à la raison, va accomplir en France, il est indispensable de se rappeler ce qu'avait été l'effort principal de notre xvii^e siècle. Dans tous les domaines, aussi bien de la pensée que de l'activité, il avait essayé, au contraire, de substituer l'ordre à l'anarchie, de faire prévaloir l'idéal et le rationnel sur le réel et l'instinctif. Et, pour arriver à ce résultat, il s'était appuyé sur les deux grands principes de discipline que

1. Fielding est cependant impitoyable pour l'hypocrisie. Mais il a une tendance, précisément, à faire de tous les gens à principes des hypocrites. Ceux qui sont bons, chez lui, le sont par l'effet de la nature. Morale et religion deviennent donc inutiles, bien plus, odieuses. Ce point de vue, il est vrai, s'atténue dans *Amélie*, écrite après une crise religieuse. Mais ce roman ne sera pas lu au dehors.

sont le catholicisme et l'antiquité, l'antiquité romaine surtout, qui, au XVII^e siècle, prend nettement le pas sur l'antiquité grecque si goûtée de la Renaissance. Et c'est à cette magnifique concentration et régularisation de la force éparse de l'époque précédente que le siècle de Corneille et de Descartes, de Bossuet, de Boileau et de Racine, doit sa grandeur unique, sa splendeur d'énergie et de beauté. Mais ce redressement ne s'était pas effectué sans combats, car les tendances individualistes et anarchiques, nées de la Renaissance et de la Réforme, persistaient toujours, bien qu'atténuées, et résistaient sourdement à l'esprit nouveau¹. Or, nous l'avons fait remarquer, la vigueur du XVII^e siècle présente, vers la fin, des signes d'affaiblissement non équivoques. Aussitôt l'on voit les courants cachés, qu'il s'était efforcé de contenir, reparaitre au jour de toutes parts. Les anciennes conceptions relèvent peu à peu la tête contre l'idéal classique et catholique. Un Fénelon plaide en faveur de la « nature » dans l'éducation, et Fontenelle cherche à prouver que tout n'est pas si mauvais dans les passions. En même temps, on attaque le christianisme et la monarchie absolue. Fontenelle et Fénelon encore mènent discrètement cet assaut, l'un dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* et son *Histoire des oracles*, l'autre dans son *Télémaque*. Le dogme et la morale catholiques, l'organisation sociale présente, sont remis en question par des écrivains plus hardis, qui séjournent à l'extérieur : un Gabriel de Foigny, un Denis Veiras, un Bayle². Il y a donc, dans la lit-

1. Voir sur ce sujet les belles études de M. Lachèvre comprises sous le titre général *Le Libertinage au XVII^e siècle*, Champion, 1921-1924, 4 vol., qui ont remis en pleine lumière la figure de ces continuateurs du XVI^e siècle, avec une érudition et un sens critique également remarquables.

2. Gabriel de Foigny a été étudié par M. Lachèvre, dans l'ouvrage général indiqué ci-dessus (*La Vie de Gabriel de Foigny*, Champion, 1922). Il est l'auteur d'un livre intitulé *Les Aventures de Jacques Sadeur* ou encore *La Terre australe connue*, 1676. Veiras a écrit une *Histoire des Sévarambes*, publiée de 1677 à 1679.

térature française elle-même, un obscur mouvement de réaction. Mais ce mouvement, négatif en quelque sorte, correspondant mal aux besoins réels de l'esprit français, manque d'assurance et de force. Il n'est en aucune façon comparable au mouvement anglais que nous venons d'étudier. *C'est pourquoi le courant étranger va absorber presque tout de suite le courant indigène*, se substituer à lui¹ et apporter à la réaction naturaliste française ce qui lui manque : l'audace, d'une part, et, de l'autre, une philosophie.

Il est d'usage, chez nous, de faire commencer l'influence effective de l'esprit anglais en France avec la publication des *Lettres philosophiques* de Voltaire en 1734. C'est une grosse erreur. Cette influence se manifeste, dans l'ordre philosophique du moins, dès la fin du xvii^e siècle. C'est, du reste, une question de savoir si le courant « libertain » ne s'est pas alimenté, pendant tout le xvii^e siècle, à la source anglaise. Gassendi avait lu Hobbes. Cyrano connaissait l'*Utopie* de Morus. Les gens de la Fronde regardaient vers la Révolution anglaise et commentaient les écrits de Milton². En tout cas, à partir de 1685 environ, les infiltrations anglaises, — ou hollandaises, ce qui revient à peu près au même, — sont visibles. Les *Nouvelles de la République des Lettres* de Bayle sont dans toutes les mains, dans les dernières années du xvii^e siècle. Fontenelle et l'abbé de Saint-Pierre, deux novateurs, les lisent régulièrement, et l'*Histoire des oracles*

1. Notre xviii^e siècle lui-même ne doutait pas de l'origine anglaise de ses idées en philosophie, en religion et en politique, soit qu'il les approuvât, soit qu'il les blâmât. « Ce vent d'anti-monarchisme et d'anti-révélation, nous a soufflé d'Angleterre », note d'Argenson en 1751 (*Mémoires*, éd. Rathery, t. VII, p. 51). « Nous avons pris des Anglais, écrit Voltaire à Helvétius le 15 sept. 1763, les annuités, les rentes tournantes... Nous prenons insensiblement leur noble liberté de penser et leur profond mépris pour les fadaïses de l'école (de la métaphysique spiritualiste). »

2. Voir Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Cyrano de Bergerac*, t. I, p. L, 85; Dedieu, *ouvr. cité*, début.

du premier s'inspire d'un livre hollandais. On sait le rôle que jouera en France Bayle par son fameux dictionnaire. Or, Bayle est en échange d'idées, — comme toute la Hollande de son temps, — avec le déisme anglais. Il emprunte et il rend. Spinoza a en France, au début du XVIII^e siècle, après d'obscurs cheminements au XVII^e, une petite chapelle d'admirateurs où l'on rencontre Boulainvilliers, Moncrif, Plélo, etc. A ce moment-là, les rapports avec l'Angleterre se resserrent encore. Le Régent et Dubois sont anglomanes, comme du reste la Palatine¹, et, quand on considère la vie privée de Philippe d'Orléans, on croit y voir le reflet de l'existence que menaient à Londres les seigneurs du temps. Son athéisme affiché, son immoralité poussée jusqu'à la bravade, toutes ces choses si peu françaises, étaient alors anglaises, comme en témoignent les comédies des Wicherley et des Congreve, et les récits des voyageurs. Le « Club » de l'Entresol, fondé en 1724 par l'action directe

1. La Palatine, Allemande d'origine, comme on le sait, est la cousine germaine de Georges I^{er}, dont la mère l'a élevée à Hanovre. Le Régent félicitera George I^{er} à son avènement (Wiesener, *Le Régent, l'abbé Dubois et les Anglais*, t. I, 1891, p. 3). Elle regarde volontiers du côté de l'Angleterre et transmet cette sympathie à son fils. Celui-ci ressemble à sa mère au physique et au moral (voir le magnifique buste de Coysevox au Musée d'Amiens, dans Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 40, où ressortent les traits germaniques, lourds, carrés, du Régent). La sensualité maternelle est devenue chez lui goût pour la crapule, son manque de tact célèbre, cynisme. Il y a affinité de tempérament manifeste entre lui et l'Angleterre furieusement licencieuse du temps. Il fréquente Bolingbroke, le type du grand seigneur anglais dissolu et sceptique. Autour du Régent tout le monde est anglomane, Dubois notamment. Duclos, dans ses *Mémoires secrets*, bien informés, l'accuse d'avoir été vendu aux Anglais, et cette accusation semble confirmée par le zèle que mit George I^{er} à lui faire obtenir l'archevêché de Cambrai. Dubois appelle les Anglais les « esprits les plus solides qu'il y ait dans le monde ». (Lettre inédite citée par Drouet, *l'abbé de Saint-Pierre*, 1912, p. 62.) Il a fait de longs séjours en Angleterre. L'abbé de Saint-Pierre, aumônier de la Palatine, est anglomane aussi. Melon, secrétaire de Philippe d'Orléans, ne l'est pas moins. C'est lui qui patronnera Law, ancien ami du Régent d'ailleurs, et introduira en France les théories de Mandeville sur l'utilité du luxe.

ou indirecte de Bolingbroke, n'est pas seulement anglais par son nom. On y lit des livres anglais et les gazettes de Hollande. On y professe des idées anglaises. Les Anglais de passage à Paris s'y rendent. La franc-maçonnerie anglaise, dont le rôle sera immense chez nous au XVIII^e siècle et au XIX^e, — comparable dans une certaine mesure à celui de l'Église au moyen âge, — s'installe en France à cette même époque. De 1715 à 1723 Bolingbroke, un des plus fameux déistes anglais, fait fureur dans nos salons. Les livres anglais nous arrivent aussi : tout l'essentiel de Locke entre 1691 et 1700; deux ouvrages de Shaftesbury en 1708 et 1710; le *Conte du Tonneau*, — signalé dès 1713, — en 1721, et *Gulliver* en 1727; le *Spectator* d'Addison et de Steele en 1714; les écrits de Collins, déiste très violent, en 1714, 1720; d'autres livres du même genre en 1721, 1723; la *Fable des Abeilles* de Mandeville en 1729 et 1740. Après les *Lettres philosophiques* il n'y a plus guère à signaler que l'*Essai sur l'Homme* en 1736-1737¹, et puisque nous les avons aussi mentionnés, les romans de Fielding : *Joseph Andrews* en 1743, *Tom Jones* en 1750². D'autre part on avait pu lire en 1710 la *Théo-*

1. L'*Essai sur l'Homme* sera un de livres les plus lus de notre XVIII^e siècle. Fontanes le traduira encore en 1783. Voyez aussi l'éloge de Pope dans le *Poème sur la Loi Naturelle*. C'est à l'*Essai* que nos auteurs emprunteront l'usage de faire suivre leurs développements divers d'une « prière ». Il y a des « prières » de ce genre dans le *Poème sur la Loi Naturelle*, les *Pensées sur l'interprétation de la Nature*, la *Théorie de la Terre* de Buffon, etc.

2. Les traductions de livres anglais sont, pour la plupart, l'œuvre de réfugiés et paraissent en Hollande. Les traducteurs de Locke sont Mazel, Le Clerc et surtout Coste, dont la traduction de l'*Essai sur l'Entendement humain*, en 1700, révéla Locke à l'Europe. A côté du *Traité du Gouvernement civil* de Locke on traduit une foule d'ouvrages anglais sur la politique (cf. Dedieu, *ouvr. cit.*, début). Le traducteur du *Gulliver* de Swift est cependant un Français, l'abbé Desfontaines, un des premiers disciples des réfugiés. L'*Essai sur l'Homme* de Pope est traduit aussi, en France même, par l'abbé du Resnel. Il sera traduit plusieurs fois encore. Quant aux romans de Fielding, contrairement à ce que dit J. Texte dans son livre sur *Rousseau*, ils furent très lus et très goûtés de notre XVIII^e siècle, en particulier *Tom Jones*. Le traducteur de *Joseph Andrews* fut Desfontaines en 1743, celui de *Tom Jones*

dicée de Leibnitz, et en 1721, dans une traduction latine des *Acta Eruditorum*, sa *Monadologie*. La période d'initiation à la philosophie anglo-germanique se clôt vers 1750. Ce qui viendra plus tard n'aura plus la même importance.

Dès que les ouvrages déistes anglais se répandent en France, le ton, dans la polémique contre les institutions et les croyances traditionnelles, change du tout au tout. De voilée et prudente qu'elle était, cette polémique se fait audacieuse, impertinente. Le premier exemple caractérisé de cet esprit nouveau est fourni par les *Lettres persanes* en 1721. Les *Lettres persanes* sont en effet, bien que notre science officielle paraisse encore l'ignorer, un livre tout anglais et déiste d'inspiration. Non seulement l'éloge de l'Angleterre y retentit, ce qui serait encore peu de chose, mais l'auteur y développe longuement les idées de Mandeville sur l'utilité du luxe, de plus le système de Newton, les théories de Locke sur les droits du peuple envers le souverain, et même quelques-uns de ses aperçus sur la divinité. Il emploie l'expression, toute nouvelle alors, de « penser librement », qui est anglaise et empruntée ici au titre d'un ouvrage de Collins. Il reproduit presque exactement l'irrespectueuse plaisanterie du *Conte du Tonneau* sur l'Eucharistie¹. Bref, il s'est assimilé tout l'essentiel

La Place (1750), un autre spécialiste de ces sortes de besognes. C'est à propos de cette dernière traduction, publiée avec grand succès, que d'Argenson note : « L'anglicisme nous gagne ».

1. Montesquieu expose longuement les théories de Mandeville sur le luxe dans la lettre CVI; le système de Newton, dont il fait un grand éloge, dans la lettre XCVII; les idées de Locke sur le gouvernement, en les approuvant, dans la lettre CIV. On lit, lettre CXXXIV : « Vous voyez, Monsieur, que je pense librement ». Cf. Collins, *A Discourse of Free thinking*, 1713 (traduit 1714). Dans la lettre XXIV il est dit du Pape que c'est « un autre magicien plus fort que lui (le Roi). » qui fait croire « que trois ne font qu'un; que le pain qu'on mange n'est pas du pain, ou que le vin qu'on boit n'est pas du vin ». — allusion nette au tour de passe-passe prêté à Pierre (l'Eglise catholique) dans le *Conte du Tonneau*. Aucun de ces rapprochements n'est fait par M. Baeckhausen dans son édition critique des *Lettres Persanes*. Nous ne les avons rencontrés nulle part, bien qu'ils s'imposent d'emblée à qui connaît tant

du déisme anglais de son temps. Comment et où, c'est ce qu'il est assez difficile, mais non impossible, d'expliquer. Très sensible à l'appel de la mode, comme il le sera toujours, Montesquieu a été un anglomane de la première heure, et, à Bordeaux déjà, il fréquente des Anglais. Il a pu connaître par eux bien des ouvrages qui n'avaient pas été encore traduits en français. Les gazettes de Hollande, où ces livres étaient signalés et résumés, devaient aussi parvenir dans la ville natale de Montesquieu. Peu importe, en tout cas. Il les a lus ou en a entendu parler, puisqu'il s'en inspire. Et c'est certainement à cette circonstance que son livre doit cet air de désinvolture, cette liberté de langage, inouïe chez nous, à l'endroit de tout ce que l'on avait considéré jusqu'alors comme respectable, qui marque une date dans l'histoire des idées en France. Le jeune auteur des *Lettres persanes* ne se contente pas d'accumuler les détails graveleux, il parle d'un ton cavalier de son pays et du grand roi défunt, traite le pape de « vieille idole », prédit la ruine prochaine du catholicisme, trouve « absurde » un passage de la Genèse, se moque copieusement des pratiques comme des dogmes de la religion, met tous les cultes sur le même plan, couvre de sarcasmes les moines et les théologiens, se déchaîne contre le célibat ecclésiastique, prête aux religieux des aventures galantes comme si c'était là chose normale, se raille du gouvernement et des gens en place¹. On croirait entendre Mandeville ou Swift. Mais, ce qu'on ne saurait rendre, c'est cette *affectation d'irrespect* pour toutes choses qui se donne comme la forme suprême du bel air, ce parti pris

soit peu les écrivains anglais du temps. — On retrouve en outre chez Montesquieu la conception essentiellement morale et pratique de la religion des déistes anglais (l. XLIV), leur affirmation que la morale peut se passer de la religion (l. LXXXIII), leur façon de railler le Christianisme à travers un autre culte, etc., etc.

1. Voyez lettres XXIV, XXVIII, XXIX, XXXV, XXXVIII, XLVI, XLVIII, XLIX, LVII, LXIX, CVII, CXVII.

de ne s'incliner devant rien, dont il n'y avait pas encore de traces chez nous, et qui faisait au contraire la marque distinctive de l'impiété anglaise d'alors, celle que le Régent et son entourage tentaient d'acclimater en France¹. Même sur le mariage et les femmes le jeune Montesquieu a des réflexions basses, qui trahissent sans doute moins de conviction qu'un désir violent d'étonner. Et, par là, le futur auteur de l'*Esprit des Lois* introduit dans notre littérature une attitude absolument nouvelle, qui du reste y fera fortune.

Les *Lettres persanes*, en tant que pamphlet déiste, furent continuées par les *Lettres philosophiques*, qui s'y rattachent visiblement². Là, l'influence anglaise n'est plus dissimulée, elle s'étale. Voltaire, leur auteur, les a publiées après un séjour d'environ trois ans en Angleterre, au cours duquel, de son propre aveu,

1. « Les libertins entretiennent ici un nombre infini de *filles de joie* : et les dévots un nombre innombrable de *dervis* voyez le rapprochement. » « Ces dervis font trois vœux : d'obéissance, de pauvreté et de chasteté. On dit que le premier est le mieux observé de tous : quant au second, je te réponds qu'il ne l'est point : je te laisse à juger du troisième. » « Monsieur, je suis la plus malheureuse fille du monde : j'ai toujours été la plus vertueuse actrice de l'Opéra. Il y a sept ou huit mois que j'étais dans la loge où vous me vîtes hier : comme je m'habillais en prêtresse de Diane, un jeune abbé vint m'y trouver, et sans respect pour mon habit blanc, mon voile et mon bandeau, il me ravit mon innocence. » Des moines, des directeurs de conscience confessent leurs vilenies sans la moindre gêne. Toutes les femmes françaises sont infidèles : « Ici, les maris prennent leur parti de bonne grâce et regardent les infidélités comme des coups d'une étoile inévitable. Un mari qui voudrait seul posséder sa femme, serait regardé comme un perturbateur de la joie publique ». « Crois-tu, Ibben, qu'une femme s'avise d'être la maîtresse d'un ministre pour coucher avec lui ? Quelle idée ! C'est pour lui présenter cinq ou six placets tous les matins. » Etc., etc.

2. Voyez les histoires de sérail à propos de l'inoculation. En outre, le vers prêté à Shakespeare par Voltaire, dans sa traduction du monologue d'*Hamlet* :

Dieux cruels, s'il en est...

est pris dans les *Lettres persanes* : « S'il y a un Dieu, mon cher Rhedi... ». Il est nécessaire d'établir cette filiation que M. Lanson, dans son édition des *Lettres philosophiques*, ne signale pas.

il s'était presque fait une âme britannique¹. Du reste, il avait reçu, en France même, avant d'y aller, l'enseignement de Bolingbroke, ce type du grand seigneur anglais d'alors, sceptique et dissolu. Voltaire, à Londres, vit représenter ces comédies anglaises qui étaient un outrage perpétuel à la morale et à la religion. Il lut les journaux, les livres nouveaux, en particulier ceux des déistes, vers lesquels une sympathie naturelle l'entraînait. Dans la capitale ou ses environs, il fréquenta des Anglais de marque, fit la connaissance personnelle de Pope, de Swift qui venait d'achever son *Gulliver* et qui paraît avoir produit sur lui une impression profonde. L'air anglais le grisa littéralement, et c'est cet air anglais que l'on respire dans les *Lettres philosophiques*, l'ouvrage le plus hardi, le plus endiablé qui eût été encore imprimé avec des caractères français. Voltaire y déploie une audace et une ingéniosité dans l'attaque qui dépassent de bien loin celles des *Lettres persanes*, et qu'il n'a peut-être lui-même jamais plus égalées. D'un bout à l'autre son livre déchire, démolit. Pas un mot qui ne porte. Toute phrase cache un trait dans ses replis. La constatation en apparence la plus inoffensive est une critique acérée. Organisation politique, religion, mœurs littéraires de notre pays, Voltaire détruit tout, en ayant l'air d'expliquer ce qui existe en Angleterre. Comme nous le verrons plus loin, le centre de son

1. Sur Voltaire en Angleterre, voyez : Churton Collins, *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England*, Londres, 1908 ; Foulet, *Correspondance de Voltaire (1726-1729)*, 1913. Voltaire part pour l'Angleterre en mai 1726 et en revient en mars 1729. Dans la dédicace de son *Brutus* à Bolingbroke on lit : « Je vous avoue, mylord, qu'à mon retour d'Angleterre où j'avais passé deux années dans une étude continuelle de votre langue, je me trouvais embarrassé lorsque je voulus composer une tragédie française. Je m'étais presque accoutumé à penser en anglais, je sentais que les termes de ma langue ne venaient plus se présenter à mon imagination avec la même abondance qu'auparavant. » Il avait déjà étudié l'anglais avant son voyage, sur le conseil de Bolingbroke, le même qui, disait-il à Thiriot, lui avait « appris à penser », et qu'il fréquentait déjà depuis 1719.

ouvrage est formé par une exposition du sensualisme de Locke, dont il discerne immédiatement la base matérialiste, et qu'il veut substituer au spiritualisme cartésien. Newton, Locke sont ses dieux. Mais c'est l'*esprit de Swift* qui plane sur le pamphlet de Voltaire, et c'est sa *méthode* qu'il emploie, la méthode qui consiste à critiquer sa patrie en exposant d'une manière désintéressée en apparence ce qu'on a vu ailleurs¹. Voltaire à Londres c'est Gulliver à Lilliput, à Brobdingnac ou chez les sages Houyhnhnms. Il écrase la France monarchique et catholique au moyen de l'Angleterre parlementaire et libre-penseuse. Jusqu'à dans le détail, la manière de Swift se retrouve. C'est le même art de couvrir de ridicule ou d'opprobre les croyances, les mœurs, les institutions de son pays d'origine en les faisant critiquer par des gens qui n'ont aucun ménagement à garder, étant étrangers, prévenus, ou en feignant — le plus maladroitement possible d'ailleurs — de les leur révéler : de tout tirer au trivial et au grotesque, et de présenter les grandes choses, les grands événements, par leur côté le plus vulgaire ou le plus odieux. Les Romains, par exemple, ne se sont jamais battus entre eux « pour décider si le flamen devait porter sa chemise par-dessus sa robe ou sa robe par-dessus sa chemise, et si les poulets sacrés devaient manger et boire, ou bien manger seulement pour qu'on prit les augures ». Cette définition des guerres de religion ne rappelle-t-elle pas exactement l'affaire des Gros-boutiens et des Petits-boutiens ? N'est ce pas du Swift pur ? Mais la manière de

1. Cette constatation capitale manque aussi dans l'édition, pourtant si copieuse, des *Lettres philosophiques* donnée par M. Lanson en 1909. — Pendant que nous y sommes, signalons aussi la part qui revient à Swift dans un des « mots » les plus célèbres de notre XVIII^e siècle : le fameux « il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint ». Ce mot sort tout droit du *Voyage à Lilliput*, chap. III où l'on nous montre les prétendants aux grandes charges de l'État obtenant leurs emplois en dansant sur la corde ou en faisant des cabrioles. On voit combien les œuvres de Swift étaient familières aux imaginations, même à la fin du siècle.

Voltaire est plus fine, plus incisive. Swift brandit une massue ; il a, lui, une épée effilée, tout aussi dangereuse et plus discrète. Un rapprochement, une incidente, un ricochet lui suffisent : « Tandis que les *barons*, les *évêques*, les *papes*, déchiraient ainsi l'Angleterre. — notez bien qu'il ne s'agit que de l'Angleterre ! — le *peuple*, la plus nombreuse, la plus vertueuse même, et par conséquent *la plus respectable partie des hommes*, composée de ceux qui *étudient* les lois et les sciences, des négociants, des artisans, en un mot de *tout ce qui n'était point tyran* ; le peuple, dis-je, était regardé par eux comme des animaux au-dessous de l'homme ». Que de pièges, de doutes, d'accusations semés dans une seule phrase ! Voyez aussi la façon dont Voltaire déconsidère à l'avance les philosophes partisans de la spiritualité de l'âme, en leur attribuant sur d'autres points les opinions les plus extravagantes. De plus, la satire de Voltaire se disperse moins que celle de Swift. C'est à la religion surtout qu'il en veut, et il la poursuit jusque dans les passages d'auteurs anglais qu'il est censé traduire pour donner une idée de la littérature de nos voisins. C'est ainsi qu'il insère dans le monologue d'*Hamlet* deux vers, l'un impie, l'autre « anticlérical », qui ne sont pas dans Shakespeare. La prétendue traduction des vers d'un Anglais sur l'Italie contient des injures au clergé, probablement ajoutées aussi. Une citation de Rochester se trouve être, comme par hasard, une diatribe violente contre le spiritualisme, la métaphysique, les « fanatiques », le libre arbitre. Voilà le degré d'acharnement de Voltaire et les ressources de sa malice.

Les *Lettres persanes* n'avaient été qu'un épisode dans la carrière de Montesquieu ; les *Lettres anglaises* annonçaient toute celle de Voltaire, qui les répètera indéfiniment : en prose, en vers, dans ses tragédies, ses poèmes, ses œuvres d'histoire. Elles reviennent dans ses *Discours en vers sur l'Homme*, dans son *Poème sur la Loi naturelle*, dans *Brutus* et dans *Zaïre*, dans

Charles XII, dans l'*Essai sur les Mœurs*, et partout Voltaire suit les Anglais, Pope presque mot pour mot dans ses poèmes didactiques, Addison et Shakespeare dans *Brutus* et *Zaïre*, Pope encore et Swift dans ce *Charles XII* — destiné à flétrir la manie des conquêtes, si âprement dénoncée dans l'*Essai sur l'Homme* et dans *Gulliver* —, enfin dans cet *Essai sur les Mœurs* qui n'est qu'un vaste tableau des misères et des crimes de l'humanité, tracé dans l'esprit qui faisait déjà dire à Swift que l'histoire n'était qu'un « enchaînement horrible de conjurations, de rébellions, de meurtres, massacres, révolutions, exils... », et le champ clos de tous les vices humains. Comme le recommandait Swift, l'auteur s'y occupe moins des guerres et des conquérants que du commerce et des arts de la paix¹. Nous ne pouvons suivre Voltaire dans ses « campagnes », ouvertes ou cachées, d'un demi-siècle. Parmi ses œuvres, nous retiendrons uniquement celles qui étaient avant tout des machines de guerre. Au premier rang de ces dernières sont incontestablement ses « romans ». La critique officielle, sur ce point comme sur tant d'autres, a laissé dans l'ombre l'essentiel quant à leurs origines. On nous renseigne avec prolixité sur des « sources » de troisième ou de quatrième ordre, et on néglige absolument, ou, pour mieux dire, on ignore les principales : Swift encore et... Fielding. Le roman voltairien est en effet, avant tout, un

1. L'*Essai sur les Mœurs*, dans sa marche générale, reproduit, en outre, celle de l'esquisse de l'histoire de la civilisation tracée par Pope dans son *Essai sur l'Homme*. Le progrès, chez Voltaire comme chez Pope, résulte de l'apparition d'hommes sages, et de l'intervention des « lumières », qui mettent fin aux horreurs de la « superstition » et de la tyrannie alliées. Le ton de l'*Essai sur les Mœurs* est très violent, et c'est à tort que l'on tente parfois de le présenter comme un livre relativement impartial. C'est au contraire une œuvre de perpétuelle polémique. Voici des phrases de l'*Essai* : « Une princesse idiote bâtit une chapelle aux onze mille vierges; le desservant de la chapelle ne doute pas que les onze mille vierges n'aient existé et il fait lapider le sage qui en doute..... Un moine de Clairvaux peut prêcher une croisade; mais il faut être imbécile pour écrire que Dieu fit des miracles par la

dérivé du conte de Swift. C'est à Swift qu'était empruntée l'idée du premier roman de Voltaire, ce *Voyage du baron de Gangan*, perdu, mais qui revit, croit-on, dans *Micromégas*. Or, *Micromégas* est un récit entièrement calqué sur *Gulliver*, qui y a même laissé quelques-unes de ses crudités. C'est un voyage d'exploration dans notre monde, accompli par deux habitants monstrueux de lointains univers, et destiné à en montrer les petitessees et les ridicules. *Ce cadre restera jusqu'au bout celui du roman voltairien*, qu'il s'appelle *Candide*, l'*Ingénu*, la *Princesse de Babylone*, *Jenni*¹. Toujours la base en sera une exploration philosophique et critique de notre monde civilisé. Voltaire s'est contenté seulement, dans quelques-uns de ses romans, d'« orientaliser » ce cadre, pour obéir à une mode qui venait de l'auteur des *Lettres persanes* et d'Hamilton. Dans ce cadre général qui ne variera guère, il a parfois, cependant, introduit de véritables *péripéties romanesques*, ainsi dans *Candide*, dans l'*Ingénu*, dans la *Princesse de Babylone*. L'élément principal en est formé par un couple d'amants qui, séparés par les circonstances, se poursuivent à travers le monde. Le voyage critique en devient plus intéressant. Où Voltaire a-t-il pris cette idée si heureuse, qui ajoute tant de vie à ses meilleurs romans ? Dans Fielding, ce Fielding qu'aucun des commenta-

main de ce moine, afin d'assurer le succès de cette croisade, qui fut aussi, malheureuse que follement entreprise et mal conduite... Clovis, souillé d'assassinats, se fait chrétien et commet des assassinats nouveaux; mais ni une colombe ne lui apporte une ampoule pour son baptême, ni un ange ne descend du ciel pour lui donner un étendard. » C'est le style des *Lettres philosophiques*, c'est-à-dire le style de la polémique. Dès l'Introduction, Voltaire part en guerre contre la religion et met, tout à fait dans le goût de Swift, les « sauvages » de l'Europe au-dessous des prétendus « sauvages » de l'Amérique.

1. Miss Goulding, dans son *Swift en France* (Champion, 1924), a noté quelques influences de détail de Swift sur les romans de Voltaire, mais elle n'a pas aperçu son influence générale sur Voltaire, pas plus d'ailleurs que sur Montesquieu.

teurs de Voltaire ne cite jamais¹. Le thème des deux amants séparés par un obstacle quelconque et qui courent l'un après l'autre, c'est le thème essentiel de *Tom Jones*, que Voltaire connaissait bien, mais dont il affecte de parler avec une certaine désinvolture, la désinvolture du débiteur². Car, que Voltaire ait emprunté ce thème à Fielding, un examen même rapide des romans où il règne, — ses meilleurs romans, — suffit à l'établir. Ouvrons *Candide*. Le héros en est un excellent jeune homme, que l'on chasse de la maison où il a été élevé, parce qu'il a osé lever les yeux sur une jeune fille dont on ne le juge pas digne. C'est le cas de Tom. Comme Tom encore, *Candide* est le fils, non avoué, d'une sœur de l'homme qui l'héberge. Cunégonde, de son côté, a, comme Sophie, un gentilhomme brutal et orgueilleux pour père. Ce n'est pas tout : la gloire de *Candide*, le personnage de Pangloss, sort aussi de *Tom Jones*. Il y a d'abord en lui cette magnifique et inoubliable figure de Partridge, le maître d'école-barbier, bavard, couard, sensuel, qui accompagne Tom pendant une partie de son voyage, comme Pangloss accompagne *Candide*, et qui a vidé les lieux, lui aussi, pour avoir mis à mal une fille. En outre, Pangloss a hérité de la manie philosophique de Square et de Thwackum, le déiste et le théologien ennemis, qui *se font pendant*, auprès de Tom, comme Pangloss et maître Martin dans l'entourage de *Candide*, et auxquels la vie inflige les mêmes démentis impayables, sans parvenir à les corriger³. La

1. Cette influence de Fielding sur le roman voltaïrien ne paraît pas non plus avoir été aperçue. Rien là-dessus, en tout cas, dans l'édition critique de *Candide* donnée par M. Morize, en 1913, ni dans le *Voltaire* de M. Lanson. Bengesco signale l'influence de Swift sur le *Baron de Ganjan* et sur *Micro-mégas*, mais n'en tire rien. Il n'a pas vu celle de Fielding.

2. Dans la même lettre où il vante Swift à M^{me} de Doffand, Voltaire (*Œuvres*, éd. Moland, t. XL, p. 193) traite Fielding de haut. Il ne montre quelque indulgence — et pour cause — que pour le personnage de Partridge.

3. « M. Square et M. Thwackum étaient rarement ensemble sans se quereller,

conclusion de *Candide*, le fameux : « il faut cultiver notre jardin », est tirée d'un épisode de *Joseph Andrews*¹, autre roman de Fielding, dont un des personnages, le brave pasteur Adam, toujours berné, exploité et toujours satisfait du sort et des hommes, a fourni peut-être aussi des traits à Pangloss. En outre, *Candide* reproduit le type même de Tom, confiant, bon garçon, incurablement optimiste. Ce qui est vrai de *Candide* l'est aussi de l'*Ingénu*, où un héros semblable et les mêmes circonstances reviennent, de la *Princesse de Babylone*, de *Jenni*, etc., etc.². C'est à Fielding aussi que Voltaire, dans ces mêmes œuvres, doit sa façon de ne rien prendre au sérieux, ni le vice ni la vertu, de présenter les pires erreurs, surtout celles des sens, sous un jour de triviale indulgence, de mêler aux actions les plus héroïques, — le combat de l'*Ingénu* contre les Anglais par exemple, — le grain de ridicule qui les rabaisse.

car leurs principes étaient diamétralement opposés. Square soutenait que la nature humaine était un composé de toutes les vertus, et que le vice était, comme la difformité du corps, une déviation de cette nature. Thwackum, au contraire, prétendait que la nature humaine, depuis la chute, n'était qu'un cloaque d'iniquités, jusqu'à ce que la grâce l'eût purifiée et rachetée. » (*Tom Jones*, l. III, ch. III.) Tous deux ont des formules invariables et imperturbables, comme Pangloss et Martin. Mais, ce qu'il faut voir surtout, ce sont leurs aventures burlesques, absolument du genre de celles de Pangloss. Square, par exemple, a une affaire avec une certaine Molly, qui rappelle celle de Pangloss avec Pâquette.

1. Dans *Joseph Andrews* il y a un M. Wilson qui, après une jeunesse orageuse, s'est retiré loin du monde et cultive lui-même son jardin (Traduction française de 1743, t. II, chap. III et IV). Gulliver, d'ailleurs, fait de même à la fin de ses voyages : « ...I here take a final leave of all my courteous readers, and return to enjoy my oven speculation in my little garden at Redriff... » Voltaire n'a donc fait que s'approprier ce fameux trait.

2. Il y a d'autres imitations du roman anglais dans les romans de Voltaire. On a signalé, depuis longtemps déjà, l'analogie de la scène de la mort de M^{lle} Saint-Yves avec celle de la mort de Clarisse, dans *Clarisse Harlowe*. On n'en finirait plus si l'on voulait énumérer toutes les scènes de détail, tirées de Swift, par exemple, dans les divers romans de Voltaire. M^{lle} Gouling n'en a retenu qu'un nombre infime. On notera aussi que le roman de Voltaire, très sévère pour les pays latins et pour la France, est beaucoup plus indulgent pour l'Angleterre (Cf. *Jenni*, *Princesse de Babylone*).

bref son *humour* si anglais, si nouveau dans notre littérature.

Mais, si Fielding a prêté beaucoup à Voltaire dans ses romans, l'inspirateur principal en reste Swift. Dans quel sens ? On sait que, dans *Candide*, Voltaire s'est proposé de railler l'optimisme de Leibnitz et indirectement aussi celui de Pope. On nous assure que ce sont des événements extérieurs, comme le tremblement de terre de Lisbonne, qui l'ont conduit à réfuter cette doctrine. Il se peut. Mais il ne faut pas oublier que Voltaire, en même temps que Pope, avait lu Swift, et que le pessimiste Swift, nous l'avons vu, avait fait sur lui une impression profonde, durable. Il est probable que les circonstances n'ont fait que ramener à la surface cette influence, un moment recouverte par celle de Pope et de Leibnitz. En tout cas, c'est bien la vision cruelle et horrible de Swift qui reparait sans cesse dans le roman voltairien, même sous l'*humour* à la Fielding. Des prêtres fourbes, intolérants et fornicateurs, des ministres corrompus et intrigants, des femmes coquettes et ambitieuses, souvent lubriques, les braves gens toujours dupés, les anti-chambres des grands souillées par le stupre et les marchandages les plus infâmes, les faveurs de l'État, la simple justice obtenues par des moyens inavouables, l'intérêt général toujours sacrifié aux appétits malsains des puissants, l'Église, l'État, des cavernes de brigands, la vertu, la charité réfugiées chez les parias de ce monde ou les sauvages : tel était le monde selon Swift et tel il est dans les romans de Voltaire, avec cette différence, toutefois, qu'ici encore il réserve ses coups les plus durs pour la religion ¹.

1. Pour voir jusqu'où peut aller à cet égard la violence de Voltaire, on lira ces *Lettres d'Amabed*, où ce ne sont qu'histoires de viols de femmes indigènes par des missionnaires, et où le Pape lui-même demande à Amabed comment « on fait l'amour à Bénarès ». Il est vrai que ce Pape a la « vérole ». Les moines, qui ont des mœurs honteuses, sont en outre incrédules, et un théologien dit à Amabed que ce sont ses pareils qui inventent les dogmes. Ce conte

C'est dans les romans de Voltaire que la polémique anti-sociale et anti-religieuse de notre xviii^e siècle atteint son maximum d'audace et d'irrévérence. Il est aisé de voir, à ce moment, qu'elle n'a plus rien de commun avec l'ancienne « gauloiserie » française, celle du *Renart*, des fableaux, de la *Satyre Ménippée*, des *Contes* de La Fontaine. Celle-ci s'attaquait aux hommes, non aux choses ; elle visait les excès, non les principes. Il en va tout autrement désormais. Au contact de la « féroce » critique anglaise, le long pacte de déférence qui unissait notre peuple aux institutions qui l'avaient formé, a été rompu. Les limites ordinaires n'ont plus été gardées. On a traîné dans la boue le gouvernement et ses fonctionnaires, la religion, ses rites et ses ministres. Bien plus, Montesquieu jeune et Voltaire ont tué dans les âmes, — à force de présenter l'irrespect comme une chose naturelle, allant de soi pour tout esprit distingué, — *la faculté même de vénérer et de croire*. Si justifiée que fût la critique d'une société déjà ancienne, où les abus s'étaient étrangement multipliés, comme ils commencent à se multiplier dans la nôtre, les circonstances n'exigeaient tout de même pas *cela*. Oui, mais *cela* était chez les Anglais, chez les écrivains les plus en vue d'un peuple à la mode, profondément admiré, et c'est là que Montesquieu, Voltaire et tant d'autres l'ont pris, heureux d'innover, de jouer aux « penseurs libres » comme on disait¹. Seulement la situation n'était pas la même en France qu'en Angleterre. Là-bas des discussions séculaires sur ces objets avaient émoussé

fit d'ailleurs reculer Diderot lui-même : « Je n'aime pas la religion, écrivit-il, mais je ne la hais pas assez pour trouver cela bon » (Diderot, *Œuvres*, éd. Assézat, t. VI, p. 367). La passion de Voltaire a fini par ne plus connaître de bornes. Voyez aussi l'indécence inouïe des *Oreilles de Milord Chestesfield*, où il y a la description d'une fête plus que naturaliste à « Otaiti », et des détails de basse scatologie, le tout accompagnant un éloge de Locke et du sensualisme.

1. *Free-thinker, Free-thinking* : ces deux mots, frappés par les déistes anglais, avaient chez nous un grand prestige, comme on a pu le voir.

la portée des pires violences de langage. De plus, dans la destruction même, les Anglais mettaient de l'« humour », du « sport », et cet « humour », ce « sport » intéressaient peut-être plus que la polémique et les théories subversives¹. La preuve, c'est que l'Angleterre se ressaisira magnifiquement après ces orgies d'irrégion et d'anarchisme. Mais, chez nous, où les intelligences sont plus droites, plus simples, les résultats seront tout différents. Avec sa logique ordinaire, l'esprit français, une fois lancé sur cette pente, la descendra jusqu'au bout, sans arrêt. Il tirera toutes les conséquences pratiques de l'irrévérence qu'on lui a inoculée. Et cela d'autant plus avidement que l'Angleterre, au même moment, lui apporte une philosophie qui ruine par la base ces mêmes traditions qu'elle lui apprenait à mépriser et à railler.

III

On a commencé depuis quelque temps à rechercher les « sources » anglaises directes des grands ouvrages philosophiques de notre XVIII^e siècle, celles des *Considérations* et de l'*Esprit des Lois*, du livre de l'*Esprit*, de l'*Émile*, des traités de Diderot, et l'on est arrivé à des résultats intéressants, qui montrent à quel point les livres anglais étaient familiers à nos philosophes. Il reste, d'ailleurs, beaucoup à faire de ce côté, et peut être aurons-nous l'occasion de signaler, en passant, certaines « sources » qui ne paraissent pas avoir été encore aperçues. Mais, quand bien même ce travail aurait été accompli en

1. C'est pour cette raison, du reste, que l'on a pu tirer du *Gulliver* de Swift un roman d'aventures, en atténuant ou en supprimant l'élément de polémique. Une pareille opération sur le roman voltairien ne saurait se concevoir. La critique y fait corps avec les incidents. Les personnages de Voltaire, créés en vue de la thèse à soutenir, n'ont pas non plus le relief et l'intensité de vie de ceux de Fielding auxquels ils empruntent leurs traits.

entier, on n'aurait exécuté qu'une partie de la tâche qui s'impose, et la plus petite, car ce qu'il importe surtout de montrer, c'est que *les principes mêmes de la pensée de notre XVIII^e siècle, et non pas seulement quelques-unes de ses applications, ont leur point de départ dans le mouvement intellectuel anglais — et allemand — contemporain*, et que les grands ouvrages en question sont nés dans une atmosphère saturée d'idées étrangères, qui seule les a rendus possibles.

Les premiers écrivains qui s'étaient attaqués chez nous à l'idéal traditionnel, les Bayle, les Fontenelle, étaient encore des cartésiens. Or, quelques services que la méthode du doute préalable ait pu leur rendre dans la circonstance, il est certain que le cartésianisme n'aurait pu les conduire bien loin dans la voie où ils s'engageaient, car le cartésianisme est une doctrine nettement spiritualiste. C'était donc en lui échappant en partie qu'ils arrivaient à des conclusions à demi « naturistes ». Mais, sur le fond des idées, ils restaient encore très loin du naturisme complet. Bayle, par exemple, conteste la théorie de la bonté de la « nature » ; il n'admet pas non plus que Dieu ait pu donner à une portion de matière la faculté de penser, comme le laissait entendre Locke. Pour que le mouvement nouveau, matérialiste dans ses tendances inconscientes, pût aller jusqu'au bout, *il lui fallait l'appui d'une autre philosophie que le cartésianisme*, d'une philosophie essentiellement matérialiste, et c'est le genre de secours que lui apporta l'influence anglo-germanique en lui révélant le *sensualisme*, complété par les théories énergétiques de Leibnitz.

Le sensualisme de Locke était à la racine de presque tous les ouvrages des déistes anglais, et il s'insinua forcément avec eux en France, où déjà le spinozisme avait des adeptes. Mais ce furent les *Lettres philosophiques* de Voltaire qui lui assurèrent la victoire. Ainsi que nous l'avons déjà dit, l'exposition du sys-

tème de Locke, préparée par celle du baconisme et complétée par celle des théories de Newton, en forme le centre, comme si Voltaire eût deviné tous les services que pouvait rendre cette philosophie à sa cause¹. Et il ne se méprend pas non plus sur sa signification dernière. D'instinct, il va droit à la fameuse phrase où Locke se demande si Dieu n'aurait pu conférer à une portion de matière la faculté de penser². Tout cela, encadré de railleries sur Descartes et sur les philosophes spiritualistes anciens et modernes, fit son chemin. Après les *Lettres philosophiques*, la cause du sensualisme est gagnée chez nous. En 1746, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac reprend à son compte la condamnation portée par Voltaire, après les Anglais, contre toute métaphysique *a priori*, au profit de l'étude directe de l'esprit humain, et, en 1754, dans son *Traité des Sensations*, il donne au sensualisme de Locke une forme plus systématique encore, en diminuant la part d'activité de l'âme et en ramenant tout à la sensation extérieure³. La doctrine de Condillac sera en quelque sorte la philosophie officielle de la France jusque sous la Restauration. Mais elle ne représente qu'un des aboutissements de l'infiltration sensualiste en France. Ces théories n'attendent pas son livre pour s'imposer. Elles entraient, nous l'avons dit, de tous côtés, avec les livres d'Outre-

1. Lettre XIII, avec deux appendices. Le baconisme est exposé dans la Lettre XII, le système de Newton dans les Lettres XIV, XV et XVI.

2. Voltaire est d'ailleurs, sur ce point, beaucoup plus affirmatif que Locke lui-même. Il raille et combat tous les philosophes et théologiens qui ont soutenu la spiritualité de l'âme. Voyez au surplus *Dictionn. philos.*, article *Ame*; *Eléments de la philosophie de Newton*, 1^{re} Part., chap. vii.

3. Cette simplification avait été amorcée dans les *Lettres philosophiques*, où Voltaire dit : « Locke... établit que toutes nos idées nous viennent par les sens ». Déjà, dans son *Essai sur l'Origine des Connaissances humaines*, Condillac s'oriente dans ce sens. Dans le *Traité des Sensations*, l'évolution est complète, et l'esprit n'a plus le minimum d'autonomie que lui'accordait Locke.

Manche. Toujours est-il que *le sensualisme, vers 1750, est partout en France*¹, accompagné du matérialisme plus ou moins masqué de Leibnitz, dont les doctrines se répandent chez nous surtout de 1730 à 1750².

C'est toute une révolution que cette philosophie va opérer dans les conceptions fondamentales de notre peuple. Le sensualisme ferme la porte d'abord, comme nous l'avons vu, à la métaphysique, et ruine la spéculation qui se propose de démontrer par des voies rationnelles l'existence de Dieu, l'immortalité de l'âme et la liberté, quelles qu'aient pu être les réticences de Locke sur ces divers points. Il place *la force première en bas, dans la matière*, et procède à une sorte de construction de l'esprit, qui dégage de la sensation les formes les plus hautes de la pensée. Il met donc en particulière valeur, d'une part l'idée de cause, de l'autre, celle d'évolution, et élimine la

1. Dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, d'Alembert fait une profession de foi lockiste. La thèse de l'abbé de Prades, un des premiers manifestes de l'esprit « philosophique », est lockiste; Diderot (*Lettre sur les aveugles*) part de Locke; d'Holbach aussi, en regrettant que le philosophe anglais n'ait pas tiré les dernières conséquences de son système. Helvétius, selon son biographe Saint-Lambert, découvre Locke avec ravissement dès le collège. Rousseau est entièrement sensualiste dans l'ouvrage qui résume sa philosophie, l'*Emile*. Il dit dans la *Profession de foi* du Vicaire Savoyard : « J'existe et j'ai des sens », et « exister, pour nous, c'est sentir; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées ». Vauvenargues lui-même est lockiste. Son *Traité du Libre arbitre* et son *Introduction à la Connaissance de l'Esprit humain* sont inspirés de Locke. Pour tout le XVIII^e siècle français, Locke est un « profond » philosophe, bien supérieur à Descartes, et le vrai fondateur de la philosophie. Bacon aussi est mis au-dessus de Descartes. C'est un reniement complet du cartésianisme et du spiritualisme. Cette adoption générale du sensualisme est la grande raison pour laquelle on ne peut rattacher la « philosophie » du XVIII^e siècle à celle de Bayle et des « précurseurs » français de la fin du règne de Louis XIV, comme certains essaient de le faire de nos jours. Notre XVIII^e siècle a une philosophie anglaise.

2. Un des livres qui contribuent à répandre la doctrine de Leibnitz, les *Institutions Physiques* (1740), a pour auteur M^{me} du Châtelet, qui y a été initiée par l'Allemand Kœnig. Entre 1730 et 1745 on dispute beaucoup, en France, sur Leibnitz et sur Wolf son continuateur.

considération finaliste. A tout cela la philosophie de Leibnitz fournit un support métaphysique, qui se prête du reste parfaitement à une transposition scientifique. L'esprit français, jusque-là, avait raisonné *a priori*. Il avait surtout expliqué les choses par leur fin, voulue de toute éternité par Dieu. Désormais on procédera autrement. On ne connaîtra plus que des causes engendrant nécessairement des effets, en vertu d'une force d'expansion partant d'en bas et ayant son origine dans la matière elle-même. Ces façons de voir nouvelles créeront de toutes pièces les sciences de la nature : physique, chimie, histoire naturelle, dont notre *xvii^e* siècle ne possédait pas la clef, et qu'il négligeait pour les mathématiques, ce type de la science *a priori*¹. Par là le *xviii^e* siècle inaugurerà ce règne de la « science » qui caractérise notre époque moderne, alors que la civilisation du temps de Louis XIV avait été surtout esthétique, dominée par des préoccupations d'art. Mais ce n'est pas tout; la conception sensualiste transformera les anciennes disciplines en y substituant partout le point de vue de la causalité, — qui est un point de vue déterministe et, pour peu qu'on le pousse, matérialiste, — à celui de la finalité, de la symphonie universelle réglée par un principe divin, — qui est un point de vue idéaliste. Buffon, dans sa *Théorie de la Terre*, refait l'histoire de l'univers en invoquant des causes purement physiques et en se passant de la Genèse. Montesquieu et Voltaire chassent aussi la Providence de l'histoire, où Bossuet l'avait installée en souveraine. Les *Considérations* expliquent la grandeur et la

1. Les *Pensées sur l'Interprétation de la Nature* (1754), un des ouvrages qui représentent le plus exactement l'esprit nouveau, partent en guerre contre les mathématiques, au nom des sciences fondées sur l'observation et l'expérience. Buffon traduit la *Statique des Végétaux* de Hales, et y met une préface, où il oppose à l'esprit de système l'observation. Deslandes, en 1736, donne un traité sur la meilleure manière de faire des expériences, où il s'inspire d'ailleurs d'un Hollandais. Diderot et Buffon combattent, de même, le finalisme.

décadence des Romains uniquement par des causes secondes, et l'*Essai sur les Mœurs*, où l'on retrouve, nous l'avons dit, toutes les pointes et les diatribes des *Lettres philosophiques*, s'efforce de montrer que le hasard seul a présidé aux destins de l'humanité. Les deux auteurs visent d'ailleurs spécialement Bossuet¹. Des livres anglais les épaulent, et il convient de rappeler particulièrement que Voltaire, dans son *Essai sur les Mœurs*, s'approprie exactement la philosophie de l'histoire ébauchée par Pope dans son *Essai sur l'Homme* : l'ordre sortant peu à peu du désordre, grâce à l'intervention de personnalités bienfaisantes.

Là encore il s'agit de faits donnés, réels, où il est légitime dans une certaine mesure d'introduire le *principe de causalité*, s'il est d'autre part excessif d'en bannir cette mystérieuse attraction des fins, qui domine tous les mouvements de la vie. Mais voici des disciplines comme la morale, l'éducation, qui n'étaient jusque-là, au sens propre, que des *codes* dictés par l'idéalisme rationnel. Le XVIII^e siècle philosophique les soumettra aussi au déterminisme, les « matérialisera ». Dans son livre de l'*Esprit*, Helvétius, qui puise d'ailleurs à pleines mains dans Locke et

1. Montesquieu omet même la religion parmi les « causes » qui expliquent la grandeur de Rome. On sent qu'il est préoccupé de réfuter Bossuet, auquel il emprunte pourtant le meilleur de son livre. Le style de Bossuet a aussi déteint sur le sien. Mais Montesquieu veut montrer qu'on peut se passer de l'idée de Providence. Il fait une allusion directe à Bossuet, quand il écrit (chap. xvi) : « Ceci, indépendamment des voies secrètes que Dieu choisit, et que lui seul connaît, sert beaucoup à l'établissement de la religion chrétienne ». Il insiste aussi, dans le sens de Pope, sur la stérilité des conquêtes de Rome, ce qui est un point de vue plus « philosophique » que judicieux dans le cas présent. Dans l'*Essai sur les Mœurs*, Voltaire s'efforce sans cesse de montrer que le monde est « bien étrangement gouverné » (xlviii), ou encore que l'histoire « n'est autre chose que l'enchaînement nécessaire de tous les événements de l'univers » (xxiv). Nous savions déjà qu'elle n'est qu'une « vaste scène de brigandage abandonnée à la fortune » (xcxi), et qu'elle « n'est guère que l'histoire des crimes » (xxiii). Bossuet avait insisté sur le rôle des Juifs. Voltaire les dénigre ou les oublie. Voyez aussi le *Pour et le Contre* sur les Juifs :

Il est un peuple obscur, imbécile, volage...

Mandeville, — et aussi dans Pope¹, — prend les passions humaines telles qu'elles sont, les accepte comme indispensables et même comme bonnes en soi, selon l'enseignement des Anglais, et se demande seulement comment on pourrait les utiliser au mieux de la société, en les dirigeant vers le bien général². Et Rousseau, dans l'*Émile*, sur lequel règne directement et indirectement Locke, par son *Traité de l'Éducation* et par son sensualisme, essaie de conduire méthodiquement, du dehors, au moyen des circonstances, les instincts naturels de l'enfant, sans les combattre ni les contraindre, puisqu'ils sont légitimes par définition³, jusqu'à ce point de développement que le bonheur de l'individu et l'institution sociale exigent. Rien n'est supprimé, rien n'est rejeté de la « nature ». La « nature », en effet, est originellement bonne, et elle ne devient mauvaise que sous l'action de la société. A la base de la morale, de la pédagogie et de la politique du XVIII^e siècle, il y a donc aussi l'autre grand principe du sensualisme anglais, celui qu'ont surtout développé Shaftesbury et Pope, — ce Pope dont l'*Essai sur l'Homme* est un des livres de chevet de nos « philosophes », — la confiance en la nature. On ne le relève d'ordinaire que chez Rousseau. Mais il existe de même chez d'Alembert, chez Vauvenargues, chez Diderot, chez d'Holbach, chez Voltaire⁴, qui le tiennent des mêmes maîtres anglais que lui.

1. M. Keim, dans son livre sur *Helvétius* (1907), a bien noté les influences de Locke et de Mandeville sur l'*Esprit*. Il a trop négligé l'influence de Pope, qui apparaît dans le plan général du livre et dans maint détail (par exemple dans le rôle de l'amour-propre, dans les déclamations contre les grands, dans l'« utilité » des passions, etc.), et qui avait déjà inspiré à Helvétius ses poèmes philosophiques (*Épître sur le Plaisir*, *Le Bonheur*).

2. Voir surtout *Discours III*, chap. xxii, xxiii, xxx.

3. « Posons pour maxime incontestable que les premiers mouvements de la nature sont toujours droits et qu'il n'y a point de perversité originelle dans le cœur humain ». *Émile*, I, II, et dans cent autres endroits.

4. Il nous faut rectifier ici une opinion fausse sur Voltaire, que l'on ren-

Appliquons cet esprit à la monarchie et à la religion catholique, les deux piliers de l'ancienne société, en nous rappelant que tout sentiment de déférence, chez nos « philosophes », est parti. Qu'en résultera-t-il? Qu'on les traitera objectivement, « scientifiquement », selon les exigences de la méthode déterministe, et en outre avec une aversion marquée, parce que ces institutions contredisent le dogme essentiel de la philosophie nouvelle, que la « nature » est bonne et ne doit pas subir de contrainte. Jadis on ne les avait abordées qu'avec le cœur, avec la foi, même cette monarchie qui, selon le mot de d'Argenson, était pour les Français un « point » de religion, et aussi avec le sentiment que leur autorité était indispensable. Maintenant on va en démonter le mécanisme, froidement, à l'anglaise, à la façon de Locke, pour arriver finalement à les condamner au nom de la foi dans le « peuple » et dans la « nature ». Montesquieu, dans son *Esprit des Lois*, considère successivement la république, la monarchie et le despotisme. Ce sont des phénomènes comme les autres, qui s'expliquent par le climat et par les mœurs qui en

contre partout. Sous prétexte que Voltaire a combattu l'optimisme de Pope et de Leibnitz, on en fait un pessimiste, et l'on s'imagine qu'il échappe par là à l'influence du naturisme anglais. Nous avons déjà dit que ce pessimisme lui venait probablement de Swift, puisqu'il s'exprime volontiers dans les formules de l'auteur de *Gulliver*. Mais ce pessimisme n'est pas plus absolu que celui de Swift. Voltaire croit, — comme ce Rousseau qu'il honnira, — à la bonté de la nature non corrompue par la civilisation. Voyez les épisodes de l'Eldorado dans *Candide*, des Ganguides dans la *Princesse de Babylone*, des sauvages américains dans *Jenni*, le début de l'*Essai sur les Mœurs*, etc., etc. Et l'on oublie trop que sa morale suppose cette même croyance. Trouver finalement la même doctrine chez Rousseau et chez Voltaire, les deux adversaires intractables, quelle surprise! Mais elle est partout dans notre XVIII^e siècle, et partout elle vient de Pope et des déistes de son espèce. C'est l'identité des influences qui explique l'identité des doctrines dans des tempéraments aussi divers. Les oppositions sont partielles et n'ont lieu qu'à l'intérieur du même système général d'idées. C'est ainsi encore que l'*Emile*, qui paraît vouloir combattre le livre de l'*Esprit*, s'inspire au fond des mêmes conceptions sensualistes et recommande la même méthode d'action indirecte, extérieure, sur les instincts.

résultent. Il y a des pays qui produisent naturellement le despotisme, d'autres la république. Il s'agit de savoir comment ces produits naturels naissent et se développent, et quel est le meilleur d'entre eux. Et Montesquieu d'en scruter l'organisation, en décochant ses critiques les plus acérées contre tout ce qui caractérise à ses yeux la monarchie française, et en exaltant particulièrement la république, qui est fondée sur la « vertu » de tous. Il est vrai que, se ravisant ensuite, il donne finalement la préférence à la monarchie constitutionnelle de type anglais, avec séparation des pouvoirs. Accès d'anglomanie¹, ou réveil de méfiance au sujet des dispositions du peuple à la « vertu » chez cet observateur sagace ! On ne sait. Mais Rousseau, l'homme de la « bonté » de la « nature », n'en restera pas là. Convaincu avec Locke que tout droit se trouve en bas, dans le peuple, et avec Shaftesbury, Pope, que l'instinct du « peuple » est nécessairement bon, puisque le peuple représente l'élément de notre société moderne qui a été le moins altéré par la civilisation, il renverse complètement l'ancien ordre de choses, attribue au peuple la souveraineté absolue, et le dote même, dans l'exercice de cette souveraineté, du privilège de l'infailibilité, aboutissant ainsi à un despotisme sans limites des masses, auprès duquel le constitutionalisme de Locke est presque une aristocratie². Ici encore l'inflexible logique française a dépassé la doctrine étrangère.

La révolution dans les idées religieuses s'accomplit de même en deux phases, dont la seconde laissera loin derrière elle les conclusions générales du déisme anglais. Voltaire représente la phase initiale. Il a lu Locke, Shaftesbury, Pope, la plupart des

1. Voyez l'éloge vibrant de l'Angleterre et de ses institutions, *Esprit des Lois*, l. XIX, chap. xxvii, et l. XX, chap. vii, l. XI, chap. vi.

2. Nous verrons, au chapitre suivant, quelle est la disposition personnelle qui a aidé Rousseau à concevoir ce despotisme, qui n'est pas chez Locke.

auteurs d'outre-Manche. Comme Locke il dégage l'idée de Dieu — *a posteriori* — du spectacle de l'univers, qui lui paraît une machine bien montée. Mais, avec Locke encore, il est d'avis que nous ne pouvons déterminer exactement la nature de cet Être. Il est en outre, comme lui, déterministe en fait. Shaftesbury et Pope lui fournissent les autres éléments de son déïsme. Le premier lui a enseigné que la morale, — contrairement à ce que disait Locke, — existe, uniforme et invariable, au fond du cœur de tous les hommes, et qu'elle est en eux une sorte de reflet de la divinité. Il lui a fait admettre aussi l'inutilité des récompenses et des peines éternelles, par conséquent de l'immortalité de l'âme, si difficile d'autre part à comprendre pour un sensualiste. De Pope, le vrai, le grand maître de Voltaire en religion et en morale, il tient le mépris de la métaphysique, la conviction de la petitesse de l'homme dans l'univers, la certitude que toutes les religions se valent et que la religion consiste surtout dans l'amour des hommes, la bienfaisance, que Dieu n'exige pas d'autre culte, que les passions bien dirigées sont bonnes et que la recherche du bonheur ici-bas est parfaitement légitime, c'est-à-dire que tout ascétisme est une sottise et un crime contre le Créateur. Tel est le contenu positif des *Discours en vers sur l'Homme*, du *Poème sur la Loi naturelle*, du *Pour et Contre*, des romans, du *Dictionnaire philosophique*, de tous les ouvrages de Voltaire. Ces croyances, surtout son horreur pour l'ascétisme, devaient l'entraîner à une haine plus violente encore contre la religion chrétienne que les Anglais eux-mêmes. Le christianisme anglais, en effet, renonçant de plus en plus au sévère spiritualisme calviniste, s'était ouvert, nous l'avons vu, à un naturisme inconscient que l'on retrouve jusque dans les doctrines méthodistes. Il réconciliait la « nature » avec la religion. En France au contraire, le déïsme naturiste trouvait devant lui une forme de christianisme intraitable sur la question des instincts

humains, hautainement spiritualiste. *L'acharnement antireligieux de Voltaire, avec ses immenses conséquences historiques, a pour racine cette opposition absolue entre le sensualisme moral des Anglais, qu'il avait adopté, et l'idéal spécifiquement catholique.*

Mais une partie de l'opinion « philosophique » dépassera même ce stade du déisme antichrétien de Voltaire, pour aller au pur matérialisme et à cet athéisme qu'il exécrait, moins toutefois que « l'infâme ». C'est le groupe des La Mettrie, des Maupertuis, des Diderot, des Robinet, des d'Holbach, d'où procèderont les « idéologues » de la période consulaire et impériale. A ceux là Toland et Leibnitz ont appris que la matière consistait dans le mouvement, la force, et qu'elle contenait déjà dans ses formes les plus basses des rudiments d'âme. Ils en ont conclu, aidés par Pope¹, à la gradation insensible des êtres et à la matérialité de l'esprit. Telle est la doctrine qu'enseignent La Mettrie dans son *Histoire naturelle de l'Âme* et surtout dans son *Homme-Machine*², Maupertuis dans sa *Dissertatio* d'Erlangen, publiée sous le nom de Baumann, Diderot dans ses *Pensées sur l'Interprétation de la Nature* et en maint autre endroit, Robinet dans son traité *De la Nature*. Ils en déduisent, — comme le redoutait précisément Voltaire, — une morale d'affranchissement intégral de l'instinct³. Toutes ces doctrines matérialistes

1. Il y a un éloge de Pope dans la dédicace de l'*Homme-Machine*.

2. La Mettrie n'est pas un cartésien, comme le disent quelques-uns, M. Lanson notamment. Il est sensualiste, et l'on peut s'en convaincre en ouvrant son *Histoire naturelle de l'Âme*, dont le dernier chapitre est intitulé : *Histoires qui prouvent que toutes les idées viennent des sens*. Ce n'est pas là du cartésianisme. Mais La Mettrie emploie volontiers des formules cartésiennes pour s'abriter sous l'autorité d'un nom illustre, et l'« homme-machine » est une de celles-là. La Mettrie s'inspire en réalité de Boërhave et de Haller.

3. Cette morale aboutit même, chez La Mettrie et chez Robinet, — chez Helvétius aussi, — à une sorte de divinisation de l'instinct sexuel, de la volupté. Si l'on veut savoir jusqu'où allaient nos matérialistes à cet égard,

et athées viennent confluer dans le fameux *Système de la Nature* du baron d'Holbach — et de Diderot — qui fera frémir le patriarche de Ferney. Lourdement et brutalement, mais avec une indéniable logique, d'Holbach y développe les conséquences les plus diverses du sensualisme intégral, c'est-à-dire du matérialisme pur, persuadé qu'il montre ainsi à l'humanité la vraie route de son bonheur¹. Dépendance totale de l'âme envers le corps et origine sensible de toutes nos idées ; chaîne ininterrompue du minéral à la plante, de la plante à l'animal, de l'animal à l'homme pensant ; déterminisme universel, en nous et hors de nous ; légitimité de nos passions, que la société n'a pour fonction que de bien utiliser ; droit absolu de l'individu au bonheur, à la jouissance ; haine sauvage des « despotes », des « prêtres », de Dieu même, dont d'Holbach ne veut plus qu'on prononce le nom : voilà le contenu de ce fameux ouvrage, qui résume, dans sa synthèse vigoureuse, bon nombre d'idées auxquelles reviendra le XIX^e siècle².

D'Holbach est Allemand et grand amateur de livres déistes anglais, qu'il traduit avec une sorte de rage jamais satisfaite. Maupertuis-Baumann écrit son livre dans cette Prusse, d'où Voltaire reviendra lui aussi plus « anticlérique » que jamais, après s'être initié au déisme à l'école d'un Anglais, puis en Angle-

on peut consulter le livre de l'*Esprit*, où Helvétius propose de stimuler les actes utiles à la société par l'appât de la jouissance sexuelle, les *Pièces fugitives* de son disciple Saint-Lambert, où les descriptions voluptueuses ne laissent rien à désirer, l'*Art de jouir* de La Mettrie. Le *Rêve de d'Alembert* et le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot sont plus connus.

1. Voyez la préface du *Système de la Nature*.

2. Voyez, sur l'identité du physique et du moral, *Système de la Nature*, édit. de 1771, t. I, p. 1-2 ; sur le mouvement essence de l'univers, *id.*, p. 18 ; sur l'éternité de la matière, p. 29 ; sur les échanges incessants entre les divers règnes, p. 37 et suiv. (avec réminiscences palpables de Pope) ; sur la nécessité, p. 55 ; sur l'origine sensible des idées, p. 111 et suiv., et 168 et suiv., etc., etc.

terre. Buffon débute par des traductions de l'anglais et reste toute sa vie un grand admirateur des Anglais. La Mettrie et Robinet ont étudié en Hollande, où l'on enseigne, depuis Boërhave, une science à tendances matérialistes. Diderot, intime ami du baron d'Holbach, s'est instruit dans des livres anglais et allemands, et il continue dans son *Encyclopédie*, ce compendium des idées du siècle, une entreprise amorcée par un Anglais et un Allemand, et calquée sur un précédent anglais¹. C'est au dehors, en Russie où règne une Allemande, à Berlin auprès de Frédéric II, en Hollande, en Angleterre, que nos novateurs trouvent un refuge dans la persécution et des protecteurs, dévoués non seulement par intérêt et vanité, comme on l'a dit, mais par *sympathie intellectuelle*². Leurs livres s'impriment à Londres, à Berlin, à Dresde, à Genève, en Hollande surtout, où le Genevois Marc-Michel Rey s'est fait une spécialité des écrits « contre la religion »³. Même dans ces détails extérieurs, la liai-

1. La première idée de l'*Encyclopédie* émanait de l'Anglais Mills et de l'Allemand Sellius. Il s'agissait d'une traduction plus ou moins libre de la *Cyclopaedia* de Chambers. Sous l'influence de Diderot le plan primitif s'élargit et l'*Encyclopédie* devint le manifeste des idées nouvelles, inspirées par le sensualisme anglais. Une des préoccupations principales des auteurs fut aussi de mettre en relief le commerce, l'industrie, les arts pratiques, tout ce que Voltaire, dans ses *Lettres philosophiques* et ailleurs, avait glorifié, à l'école des Anglais.

2. On en a des preuves manifestes. Une reine de Suède est enthousiaste de ce livre de l'*Esprit*, qui fut trouvé si choquant en France, et dont la lecture pouvait paraître pénible pour une femme, à cause des histoires « libres » qui y pullulent. Frédéric II se délecta de La Mettrie. Catherine a une admiration profonde pour Diderot, qu'elle fait même venir en Russie.

3. « Il y a une manufacture établie à Amsterdam, dans la boutique du libraire Marc-Michel Rey, d'où il sort continuellement une foule incroyable de livres contre la religion » Grimm, *Corresp. litt.*, août 1768, Tournoux, t. VIII, p. 157). Voir aussi la lettre de Voltaire à Chardon du 11 avril 1768. Rey est l'éditeur de d'Holbach. Sur la façon dont toute cette littérature pénétrait en France, voir Belin, *Le Mouvement philosophique de 1748 à 1789*, 1913, et *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, 1913. Des seigneurs du premier rang, par dilettantisme, se faisaient les complices de cette contrebande.

son qui s'est établie entre notre pays et les contrées germaniques s'accuse nettement...

Dans une atmosphère aussi complètement transformée on comprendra sans peine que notre littérature classique n'ait pu que s'étioler. C'est là la véritable raison, — et qu'on ne donne jamais, — de son dépérissement graduel *par le dedans*, au XVIII^e siècle. La littérature, comme l'art et même la politique d'un peuple, n'est que l'expression des idées fondamentales d'une époque. Ces idées une fois remplacées par d'autres, elle doit à sa manière traduire ce changement. On a montré bien souvent, depuis Chateaubriand, à quel point notre littérature du XVII^e siècle, sous son revêtement classique, était chrétienne et monarchique. Elle ne pouvait donc prospérer dans une période nettement antichrétienne et antimonarchique. Mais il y aurait une explication plus intérieure encore de son déclin à faire valoir, tirée de la révolution intellectuelle que nous avons signalée. Au temps des Corneille, des Racine et des Bossuet, c'était l'esprit qui tenait la première place dans la nature et dans l'homme. L'esprit suprême, Dieu, avait fait l'univers et en dirigeait le cours. L'esprit humain, son reflet en nous, régnait sur l'ensemble de la création et sur tout ce qui, dans notre âme, émanait plus ou moins des sens, de la matière : les instincts, les passions, la sensibilité, l'imagination. Partout la littérature exaltait l'homme spirituel aux dépens de l'homme matériel, dans l'éloquence sacrée, dans les considérations des moralistes, dans le roman, dans la fable, particulièrement au théâtre, le grand genre de l'époque. La tragédie, dédaignant le monde extérieur, retraçait seulement la lutte intérieure des passions désordonnées, égoïstes, contre la raison principe d'ordre et de dignité, et dans cette étude, nourrie de toute l'expérience de la méditation chrétienne, elle développait une puissance d'analyse qui n'a jamais peut-être été surpassée. Son art, tout plein de la grandeur unique de

l'homme, avait quelque chose de noble et de pur qui dédaignait l'appel aux sens et les faciles moyens extérieurs. Comment tout cela subsisterait-il, maintenant que l'homme a perdu sa situation privilégiée dans l'univers, et que l'esprit, en lui, a été mis dans la dépendance des sens? maintenant que ses instincts, ses mouvements naturels, ont été déclarés bons par définition? C'est d'abord toute la « grandeur » de l'ancienne littérature qui doit s'évanouir, donc toute sa « poésie », ensuite sa *substance même* : sa psychologie, sa morale individuelle et sociale. Le vide va donc se faire dans ces nobles cadres transmis par le xvii^e siècle, sans que l'on s'en aperçoive seulement. Les formes subsistent : elles ont été illustrées par de si grands noms que l'on n'ose y toucher, mais, sous ces formes encore majestueuses, le contenu s'altère, se dégrade. On écrit encore des fables, mais où est la connaissance profonde de l'homme d'un La Fontaine? Ce ne sont plus que des anecdotes piquantes ou de plats sermons didactiques, débordant de « sensibilité ». On prononce des oraisons funèbres : simples exercices de rhétorique, où manquent les grandes vues d'un Bossuet, sa terrible science du cœur humain. La comédie ne peint plus que les mœurs, les travers, et n'atteint plus aux caractères. Bientôt même elle se fait « sensible » à son tour. La tragédie enfin, le genre des genres, que va-t-il en advenir? Parce qu'elle a perdu sa richesse psychologique, son haut idéal moral, elle se rabat sur les coups de théâtre, l'intrigue, la couleur exotique, le décor, s'ouvre à la prédication philosophique. Ce n'est plus la tragédie de Racine; c'est celle de Voltaire, en attendant que ce soit celle de Ducis. Mais, tandis que ces genres traditionnels se dissolvent lentement, d'autres genres s'élaborent, où l'époque nouvelle mettra ses conceptions propres.

CHAPITRE II

LES BASES ÉTRANGÈRES D'UNE NOUVELLE LITTÉRATURE EN FRANCE.

I

EN effet, s'il existe une littérature de l'état d'esprit spiritua-
liste, il doit y en avoir une aussi de l'état d'esprit maté-
rialiste. Et, comme la première exprimait la supériorité de
l'homme sur les choses, de la raison sur les passions, de la loi
morale sur les instincts, comme elle se cantonnait de préférence
dans l'homme, et, à l'intérieur même de l'homme, dans ce qu'il
y avait en lui de plus humain; ainsi l'autre, la littérature du
sensualisme et du matérialisme, se préoccupera surtout de ce
qui est pour elle au premier rang : la nature, la réalité exté-
rieure, si complètement oubliées jusque-là, et, dans l'être
humain, de tout ce qui en relève, les sens, les mouvements
involontaires, à peine conscients. Elle explorera un domaine
nouveau, encore inconnu, et elle l'explorera avec déférence.
amour. Elle en accusera l'importance pour l'homme, montrera
celui-ci « déterminé » dans ses contacts avec les choses, et non
plus libre, exactement comme le fait la philosophie nouvelle
dans sa sphère. Elle réhabilitera en lui des sentiments con-
damnés, lui enseignera à en jouir, à s'y complaire, au lieu de
les mépriser, l'élargira donc d'un côté tandis qu'elle le dimi-

nuera de l'autre, déplacera en somme le centre de son activité. C'est cette littérature sensualiste qui va naître maintenant, et elle naîtra, comme il est légitime, dans le pays d'où est parti le sensualisme : l'Angleterre. De là-bas, ensuite, elle arrivera chez nous, comme la philosophie matérialiste, après s'être enrichie de quelques nuances en Allemagne.

Le sensualisme anglais a d'abord découvert la *nature extérieure*. Sans doute, il serait injuste de prétendre que l'Antiquité et notre *xvii^e* siècle l'ont totalement ignorée. L'Antiquité a Virgile, le *xvii^e* siècle La Fontaine, Poussin, Claude Gelée, le parc de Versailles. Mais, pour les âges classiques, la nature vivante n'était qu'un cadre somptueux disposé autour de la personnalité humaine, un reflet d'elle-même où elle aimait à se contempler. Il n'en sera plus de même maintenant. La nature deviendra, en face de l'homme, une puissance indépendante, et une puissance à laquelle il *se subordonnera* de plus en plus, une vie dans laquelle il intégrera la sienne. C'est à Thomson que revient l'initiative de cette révolution littéraire et morale, dans ses *Saisons*, qui parurent de 1726 à 1730, quelques années donc avant l'*Essai sur l'Homme* de Pope, et en plein mouvement déiste¹. Que Thomson soit déiste lui-même, c'est ce qui éclate à toutes les pages de son poème, où, sur bien des points, il annonce l'enseignement de son grand contemporain et maître en poésie. Le Dieu de Thomson est dégagé de toute couleur

1. La poésie de Thomson n'est du reste, comme cela arrive généralement, que l'expression la plus remarquable d'un mouvement général d'intérêt pour la nature, qui la précède et l'accompagne. Au début du *xviii^e* siècle, le peintre Kent a créé le jardin anglais. Un peu plus tard, Richard Wilson découvre, dans la peinture, le charme particulier du paysage anglais, les vastes horizons, les couchers de soleil, les retraites de fraîcheur et de silence, qui reviennent dans Thomson. Pope, le vrai maître de Thomson, aborde la description de la nature dans ses *Pastorals* et sa *Windsor Forest*. Dans ses *Pastorals* il y a comme en germe les *Saisons* de son disciple. Avant Thomson, Ambrose et John Phillips, Gay et d'autres abordent la poésie pastorale et rustique.

chrétienne ; il appartient à toutes les religions également ; il est le Créateur et même l'âme de la nature qu'il a faite bonne¹. Comme Pope, Thomson oppose les êtres qui vivent selon la loi naturelle à ceux qui s'en sont écartés, l'humble habitant des campagnes, simple, honnête, au citadin corrompu, le Lapon, qui ignore la guerre et les richesses, à notre dure civilisation actuelle. Il trace, avant lui, un tableau enchanteur des premiers âges du globe, où l'homme était encore étranger aux « arts sauvages de la vie », et glorifie l'instinct, qui vient de Dieu². Les racines de son inspiration sont donc très nettes. Elles plongent toutes dans le déisme et le sensualisme de son temps. Il n'en est que plus intéressant d'en considérer la floraison. Thomson, ainsi placé dans une attitude respectueuse devant la nature, la voit et la décrit sous tous ses aspects, dans toute sa variété infinie, comme on ne l'avait jamais fait avant lui. On dirait que l'œil de l'homme du Nord, qui sait si bien voir, attendait le secours d'une philosophie propice pour exercer toute son acuité. Ses tableaux sont vraiment autre chose que ceux de l'ancienne poésie, dont il garde pourtant la langue solennelle et grave, mais en la retrempant dans la réalité vivante. Fils de l'Écosse, Thomson nous peint les paysages de sa terre natale dans son magnifique *Hiver*, la première en date de ses *Saisons* : les torrents qui bondissent entre les rochers,

1. Voir *Spring*, vers 556 et suiv., v. 849 et suiv., v. 863 et suiv., *Summer*, v. 80 et suiv., v. 318 et suiv., etc.

2. Voyez le bonheur et l'innocence de l'humanité à ses débuts, *Spring*, v. 236 et suiv., et la méchanceté de l'homme actuel, v. 272 et suiv., v. 340 et suiv. ; les mœurs pures des habitants des champs, *Summer*, v. 1664 et suiv., *Autumn*, v. 1220 et suiv. ; la dureté des citadins, *Winter*, v. 322 et suiv., et un peu plus loin leurs plaisirs malsains. Sur le Lapon, heureux de ne pas connaître notre civilisation perverse, voyez v. 843 et suiv. Sur l'instinct, qui vient de Dieu, voyez v. 849 et suiv. Tous les thèmes déistes, y compris celui de l'échelle des êtres, de l'impossibilité où est l'homme de juger un univers qu'il n'embrasse pas tout entier, sont dans Thomson.

le ciel bas et gris, la mer qui déferle furieusement sur les rivages, les forêts gémissant sous la bise. La large voix du vent, la voix du Nord, emplit ses vers. Plus loin, dans son *Été* et son *Printemps* — l'*Automne* est plus faible —, qu'il faut lire après l'*Hiver*, c'est la campagne anglaise qui se déroule sous nos regards, avec ses gracieuses ondulations, ses prés verts, ses riches moissons, ses fleuves d'argent, ses lointains horizons où montent les tours et les clochers de quelque grande cité¹. Thomson, que l'on a tort de nommer, chez nous, tout d'une haleine avec un Saint-Lambert et un Delille, est un vrai poète, non pas seulement un « descriptif ». Dans la description elle-même il n'a jamais été égalé par aucun de ses disciples du continent pour la fraîcheur vivante de son coloris et la magnifique largeur de sa touche, qui sont celles d'un grand peintre. Mais il est en outre poète lyrique. A chaque instant le ton posé du descriptif fait place, dans ses vers, à des élans lyriques d'admiration, de reconnaissance émue envers le Créateur de tant de merveilles, à des objurgations aux hommes qui dédaignent les beautés simples de la nature et l'enseignement qu'elle leur prêche, à l'expression de sentiments personnels fervents et sincères, parfois mélancoliques². C'est là un des côtés de l'art de Thomson sur lequel il convient d'insister particulièrement. Il nous montre comment, de la position nouvelle adoptée par l'homme en face de la nature qui l'environne, du besoin qu'il éprouve de rentrer en elle comme dans la

1. Voyez surtout le début de l'*Hiver*, qui est magnifique. Toutes les symphonies de la nature septentrionale y sont. La campagne anglaise est décrite particulièrement dans le *Printemps*, v. 109 et suiv., l'*Été*, v. 469 et suiv. Un beau tableau du large paysage de la Tamise, vu des hauteurs de Richmond, se trouve dans l'*Été*, v. 1408 et suiv. Thomson a invoqué son Écosse natale dans l'*Automne*, v. 878 et suiv.

2. Voyez en particulier l'*Hiver*, d'un bout à l'autre. L'adjectif « romantique » se trouve déjà chez Thomson, notamment *Spring*, v. 1028, et *Autumn*, v. 880, appliqué ici à l'Écosse.

source de toute vie, *un nouveau lyrisme naît*, un lyrisme que ne pouvaient connaître les âmes fermes et assurées dans leur supériorité humaine, de l'époque précédente. Incomplet désormais et rendu aux choses, l'homme se sent tourmenté d'un désir vague, pour lequel il cherche une satisfaction dans le spectacle de cette nature à laquelle il appartient et qui achève son être. A l'éclosion du « sentiment de la nature » moderne, le panthéisme sensualiste était nécessaire.

De la même source va jaillir un autre enrichissement de la littérature : la pénétration par la sensibilité humaine de *cette réalité quotidienne*, jusque-là dédaignée, et qui fournira une nouvelle base au théâtre et au roman. Bien des causes ont concouru à cette extension de la littérature, qui est surtout un déplacement : l'avènement de la bourgeoisie anglo-saxonne pratique et intéressée, qui se poursuit depuis le règne de Guillaume d'Orange, le souci de substituer une littérature édifiante, morale, à l'ancienne littérature dissolue de l'aristocratie, mais surtout les progrès du sensualisme optimiste et matérialiste, qui se cache sous toutes ces tendances. Au premier abord on serait tenté de ne voir dans le « réalisme » des Lillo et Richardson, les deux créateurs du « drame » et du « roman bourgeois », qu'un effet de la rénovation religieuse qui transforme l'Angleterre un peu avant le milieu du XVIII^e siècle, et dont la principale expression sera le « méthodisme ». La préoccupation morale est ce qui domine, en effet, aussi bien dans le *Marchand de Londres* du premier que dans les trois grands romans du second : *Paméla*, *Clarisse Harlowe* et *Grandisson*, et c'est pour mieux enfoncer leurs préceptes, pour les rendre accessibles au plus grand nombre, qu'ils déclarent tous deux s'être dirigés vers des sujets empruntés à la vie courante¹. Mais il importe,

1. Lillo dans sa dédicace à sir John Tylor ; Richardson dans une lettre à Aaron Hill de 1741.

ici plus que jamais, de n'être point dupe des apparences. *Sous la religiosité nouvelle, qui inspire ces deux écrivains, c'est le même sensualisme qui se dissimule* que chez un Thomson, et il ne fera qu'emprunter à ce revêtement une force plus grande, due à une équivoque avantageuse pour lui. Examinons en effet ce « méthodisme » lui-même, qui prétend s'insurger contre le « déisme » négateur et rendre les âmes à la religion du Christ. La doctrine fondamentale en est l'optimisme, la confiance en la nature. Par réaction contre le calvinisme latin, âme de l'ancien protestantisme anglais, et en s'inspirant du piétisme germanique, Wesley enseigne que *tout homme* peut faire son salut avec l'aide de Dieu. Il rejette la prédestination. Il n'admet plus que la nature humaine soit essentiellement corrompue. De plus, la religion tient tout entière pour lui dans la morale, et la morale dans l'amour de Dieu et des hommes. Par son mysticisme, qui établit une communication directe entre la créature et son Créateur, il aboutit même à une sorte de panthéisme religieux ¹. Le méthodisme n'est donc, à tout prendre, qu'un déisme replongé dans l'enthousiasme chrétien, un déisme masqué de religiosité, qui garde le principe essentiel de la doctrine qu'il croit combattre, son « naturisme » optimiste. Un peuple ne se renie jamais complètement. Naturiste jusqu'au fond, l'âme anglaise, lorsqu'elle a été lasse du déisme à forme sceptique, en

1. Le méthodisme représente, semble-t-il, un nouvel afflux d'éléments germaniques dans le protestantisme anglais, jusque-là plutôt tourné vers le calvinisme. Déjà Law, un des prédécesseurs des Wesley, est un disciple de l'Allemand Bœhme. Law est très hostile au calvinisme. Wesley ne le sera pas moins. Il subit à son tour très fortement l'influence des Frères Moraves, luthériens mystiques qu'il avait rencontrés au cours de son voyage en Amérique et qu'il avait ensuite fréquentés à Londres. Ses hymnes mêmes sont souvent traduites des cantiques moraves. Voir Henry Bett, *The Hymns of Methodism in their literary relations*, Londres, 1913. Par l'arminianisme aussi, comme on l'a vu, un courant germanique était entré dans le protestantisme anglais. La doctrine fondamentale du méthodisme est celle de Luther, la justification par la foi.

a introduit les doctrines et l'esprit dans un christianisme qui répondait à son éternel besoin de ferveur religieuse, et abritait en même temps son sensualisme instinctif.

Le réalisme fit son apparition dans la littérature anglaise, comme nous l'avons dit, par le *Marchand de Londres* de Lillo et la *Paméla* de Richardson, celui-là joué en 1731 au théâtre de Drury-Lane, celle-ci publiée en 1740¹. Commune à ces deux œuvres est la réhabilitation de la vie courante, quotidienne, comme objet d'étude littéraire, réhabilitation entreprise, nous le savons, pour des raisons de prosélytisme moral, ce qui déjà place ces productions aux antipodes de l'art tout désintéressé de nos classiques. Mais le réalisme de Lillo, — comme celui de son disciple Moore dans le *Joueur*, — est grossier, brutal, et sa psychologie toute conventionnelle encore. Ses personnages ne sont que des marionnettes que l'auteur manie à son gré, en vue de faire éclater la leçon morale, qui seule importe pour lui. Lillo n'est à aucun degré artiste, et son *Marchand de Londres*, — ainsi que le *Joueur* de son disciple Moore, — n'a qu'une qualité : la vie intense qui s'en dégage. Tout autre est Richardson. Avec lui nous avons affaire à un véritable maître, qui, d'un coup, élèvera le réalisme au niveau de la grande littérature. Certes il faut passer, chez lui encore, sur bien des gaucheries et des partis pris qui ont leur source dans sa préoccupation exclusive de frapper fort. Ses héros et ses héroïnes ont une large part de convention dans leur attitude. Les bons sont trop bons, les méchants — y compris le fameux Lovelace² — trop

1. Le réalisme au théâtre avait été préparé par les comédies de Cibber, les drames de Steele, les tragédies de Rowe et de Southerne : dans le roman, par les récits de Defoë et les discussions « morales » du *Spectator* d'Addison et de Steele. Il faut remarquer aussi que Hogarth, qui débute vers le même temps dans la peinture, y introduit, avec la caricature, un réalisme moralisateur.

2. Le cas de Lovelace n'est pas facile à résoudre. La Harpe déclarait ce

délibérément et consciemment méchants. Mais, sur un point, Richardson psychologue se rachète. C'est un admirable connaisseur du tempérament féminin. Tous les détours qu'emploient les femmes pour arriver à leur but, leurs résistances qui sont des avances, leurs aveux voilés, leurs petites habiletés journalières, leurs soucis de toilette, de ménage, le ton de leurs conversations et de leurs lettres, l'art qu'elles ont de faire dire par d'autres ce qu'elles ne peuvent ou ne veulent dire elles-mêmes, les manèges les plus secrets de leur coquetterie : tout cela, l'homme qui a écrit *Paméla*, *Clarisse Harlowe* et *Grandisson* le connaît à fond, par une sorte d'intuition naturelle qui tient à son tempérament à demi féminin. Et, par là, les faits de la vie quotidienne, qui sont tout le domaine de la femme, s'emplissent d'une émotion dramatique intense, et se révèlent pleins de ces péripéties que l'on allait chercher autrefois dans les hautes tragédies de l'histoire. La réalité quotidienne livre

caractère pétri de contradictions et impossible. Lovelace, en effet, se conduit d'une façon bizarre. Il annonce glorieusement ses pires actions et s'en fait honneur. Il veut passer pour un scélérat de marque. Désintéressé et chevaleresque dans la première partie du roman, il devient soudain, lorsque Clarisse s'est confiée à lui, un gredin sans scrupules, un démon acharné à la martyriser. Il séquestre sa fiancée dans une « maison close », se livre sur elle à des attentats répugnants, va jusqu'à abuser d'elle, après l'avoir endormie au moyen d'un philtre. Tout cela en aimant Clarisse, dont il veut même faire sa femme ! Certainement il y a dans ce caractère, qui nous déconcerte, des éléments de réalité empruntés aux mœurs de l'aristocratie anglaise d'alors, et qui reviennent dans la comédie de l'époque, dans les gravures de Hogarth, notamment l'affetation de érapule. Cependant c'est La Harpe qui a raison. Lovelace est contradictoire en soi, et Richardson a eu surtout en vue d'effrayer celles de ses lectrices qui seraient tentées de suivre l'exemple de Clarisse. Le persécuteur de Paméla, les parents de Clarisse sont aussi trop noirs. De même les héros ou les héroïnes de Richardson manquent de mesure dans la perfection. Mais ce sont là des défauts communs à presque tous les drames et romans anglais. Comme la majorité de ses compatriotes, Richardson abuse aussi des procédés mélodramatiques : enlèvements, séquestrations, lettres interceptées, complots sinistres contre la vertu, etc. Chez lui, la moitié de l'humanité semble ne s'occuper que de persécuter affreusement l'autre.

ses richesses à la littérature, et un domaine nouveau, encore inexploité, s'ouvre devant elle. C'est bien là une conquête, comme celle de la nature extérieure par Thomson.

On remarquera, cependant, que ce n'est pas la matière seule de l'œuvre littéraire qui change dans les romans de Richardson, c'est aussi l'orientation de la psychologie. Ce n'est pas tout de dire que ses personnages sont pris dans le monde qui nous entoure, les mouvements qu'il étudie en eux sont ceux de l'*instinctivité*, beaucoup plus que de la passion au sens où l'entendaient les classiques, de la passion qui se connaît et se juge. Dans la psychologie aussi le centre de gravité de la littérature s'est déplacé. Il s'est rapproché de ces formes immédiates, subconscientes de la vie, que les classiques n'admettaient point dans leurs analyses, toutes pénétrées de la large lumière de la raison. C'est la chair plus que l'esprit, le désir brutal plus que le sentiment, qui agissent dans les personnages de Richardson, et l'on voit par là combien étroitement son art se relie au sensualisme contemporain. Richardson n'est lui-même qu'un instinctif, et un instinctif qui excuse, approuve en sourdine l'instinct, au point que son œuvre va directement contre l'enseignement moral qu'il voudrait en dégager. On a déjà fait observer souvent qu'elle se développe dans une atmosphère d'assez trouble sensualité. Richardson le puritain ne raconte que des histoires d'alcôve, où frémit la passion la plus charnelle. De quoi s'agit-il dans *Paméla*? De la résistance qu'oppose une petite servante, jolie et prude, aux tentatives de viol, — le mot n'est pas trop fort, — de son maître. Dans *Clarisse Harlowe* il n'est question que d'entreprises du même genre que fait un seigneur débauché sur la personne d'une jeune fille qui s'est confiée à lui pour échapper à un mariage détesté. Toute la seconde partie du roman a même pour théâtre une maison de tolérance, où la malheureuse est séquestrée. Et les descriptions les plus crues, les scènes les

plus risquées ne nous sont pas ménagées. Visiblement notre moraliste s'y complait¹. Trait plus significatif encore de son tempérament, il semble parfaitement admettre ces appétits ardents de la chair. Deux de ses héroïnes, *Paméla* et *Clarisse*, sont elles-mêmes tout enfiévrées de la passion qu'elles ne blâment chez leurs séducteurs que parce qu'elle se présente sous des formes illégitimes. *Paméla* cherche et frôle la tentation avec des mouvements de chatte amoureuse, et *Clarisse*, pendant toute la première partie, s'offre elle-même, avec une énergie curieuse de passionnée à froid, quelque peu pharisienne, aux projets d'enlèvement de *Lovelace*². Un écœurant concert de passion féminine monte vers *Charles Grandisson*. Le point de vue latin de la victoire nécessaire et ennoblissante de l'esprit sur la chair n'est pas celui de *Richardson*. Ce n'est pas l'instinct amoureux qu'il réprime, mais seulement les manifestations intempestives de cet instinct. Du jour où le persécuteur lubrique de *Paméla* se résout à l'épouser pour arriver à ses fins, il est blanchi de tous ses crimes, et *Clarisse* ne déteste en *Lovelace*.

1. Voyez dans *Paméla* les lettres VII, X, XI, XV, et il y a plus fort encore. Dans *Clarisse*, voyez les lettres CLXIV, CCXXII. La liberté de certains passages de ces romans « moraux » est inimaginable.

2. *Clarisse* a dérobé *Lovelace* à sa sœur *Arabelle*. L'art avec lequel elle amène *Lovelace* à l'enlever de chez ses parents est remarquable. Cette fille, qui nous est proposée comme un modèle, juge ses parents, noirs à plaisir parce qu'ils s'opposent à son amour pour *Lovelace*, avec une indépendance extraordinaire qu'on retrouve chez *Miss Howe*, son amie. Tout ce qui s'oppose aux désirs de *Clarisse* est vilipendé, honni. Tout en protestant de son respect pour sa famille, elle s'arrange pour la représenter comme une collection de monstres. Par contre, elle ne cesse de faire étalage des sentiments les plus respectables, même dans les situations les plus équivoques. Savourez ce détail : *Clarisse*, à peine enlevée par *Lovelace*, écrit à sa sœur, dont elle vient de ravir le fiancé, pour la prier de lui envoyer ses livres de morale et quelques mélanges littéraires, qu'elle a laissés à la maison. Il est bien difficile, à propos des personnages de *Richardson*, d'éviter le terme de « pharisaïsme », d'autant plus qu'ils ont aussi cette habitude, très anglo-saxonne, de transformer en ennemis de Dieu et de la morale tous ceux qui font obstacle à leurs intérêts.

— qu'elle regarde jusqu'au bout comme son futur mari, — que l'amant trop pressé, qui ne sait pas attendre la date légale et froisse son orgueil de fille « respectable ». Tout cela, mêlé de dévotion et d'attitudes vertueuses, constitue en effet une atmosphère assez trouble, où la religion de la « nature » se concilie assez mal avec les gestes pieux et les réflexions pudibondes. Mais c'est l'âme même de ce sensualisme mystique, défini plus haut, qui transparait ici, et l'on retrouve le même amalgame bizarre chez Lillo, où la scène de la tentation du jeune employé par la courtisane Millwood est traitée avec un luxe de détails réalistes plus que singulier.

Un autre caractère du drame de Lillo et du « roman bourgeois » de Richardson est leur *tendance antisociale et individualiste*, qui résulte de la même religion de la « nature ». Dans le *Marchand de Londres* la Millwood, chargée de faire le procès de la société contemporaine, s'en acquitte trop bien pour qu'on ne la soupçonne pas d'être, sur ce chapitre, le porte-parole de l'auteur¹. Dans *Paméla*², la jeune héroïne de Richardson déclame volontiers contre les grands et leurs vices. Le débauché en titre de *Clarisse Harlowe* nous est présenté comme un petit-maître féru de littérature et d'art, et l'auteur laisse entendre que ces goûts sont la source de sa perversité morale³. Aristocratie, culture littéraire et artistique, luxe, vice et immoralité : tout cela va de concert pour Richardson. Il y ajoute, assez significativement, la méfiance envers les choses et les manières de France, et la haine voilée du catholicisme romain. Les vicieux de *Clarisse Harlowe* ont fait leurs premières armes chez nous ou sont gallomanes⁴. L'épisode de Clémentine della Porretta, dans

1. *Le Marchand de Londres*, acte IV, sc. II.

2. *Paméla*, 1. XXIII et ailleurs encore.

3. Voyez *Clarisse Harlowe*, 1. XXXI (16 mars).

4. *Ibid.*, 1. CCV, CLVI.

Grandisson, n'est, tout bien considéré, qu'une sourde protestation contre la contrainte qu'impose le catholicisme aux instincts naturels, à l'amour particulièrement, et c'est bien ainsi que l'interprétera Diderot quand il en tirera sa *Religieuse*. La « morale » et la « religion » de Richardson aboutissent aux mêmes résultats que le sentiment de la nature de Thomson, — qui a aussi la plupart de ces antipathies, — et que le déisme de Pope. Le fond commun de toutes ces doctrines explique la coïncidence de leurs effets.

Ce qui s'exprime dans toutes ces œuvres : *Saisons* de Thomson, drames de Lillo et de Moore, romans de Richardson, c'est, il faut le répéter sans cesse, le tempérament profond de la race, soutenu désormais par une philosophie ou une « religion » qui lui permettent de se développer librement. Ce sont les tendances éternelles de l'esprit anglais qui reparaissent, celles qui s'affirmaient déjà dans sa littérature de la fin du moyen âge et de la Renaissance, et qu'avait comprimées en partie, pour un instant seulement, l'influence française aristocratique et classique du siècle de Louis XIV. Elles reparaissent au moment où la classe qui incarnait entre toutes l'anglo-saxonisme, la bourgeoisie d'affaires, reprend le pouvoir, et où la nation commence cette ascension extraordinaire, marquée des traits si profonds de son génie utilitaire et mercantile, qui remplira toute la période contemporaine. Il n'est donc pas surprenant que le triomphe de l'instinct national dans la littérature ait amené un renouveau de popularité de ces écrivains anglais qui l'avaient particulièrement incarné dans le passé. Dès que l'inspiration bourgeoise et naturaliste, sous ses diverses formes, reprend le dessus dans la littérature du XVIII^e siècle, on voit remonter au firmament littéraire, par une sorte de solidarité naturelle, la gloire d'un Spenser et celles d'un Shakespeare et d'un Milton, plus ou moins obscurcies à l'époque de la Restauration. Spenser, remis à la mode par Steele

et Addison dans le *Spectator*, sert de modèle à Thomson pour son *Château d'Indolence*, en attendant d'inspirer la plupart des poètes de la fin du siècle. Shakespeare, dédaigné par le « classicisme » anglais, rentre lentement en grâce à partir de 1700, et, peu après le milieu du siècle, sa réhabilitation est complète¹. Milton, chaudement recommandé aussi par le *Spectator*, sera l'un des poètes les plus lus et les plus imités de l'Angleterre nouvelle. On retrouve sa trace, en particulier, chez les deux grands écrivains que nous venons d'examiner : Thomson et Richardson. Par là le XVIII^e siècle anglais renoue avec la pure tradition nationale, qu'il porte à son plein épanouissement. Dans Spenser il retrouve, ébauché, ce sentiment de la nature qui sera sa conquête la plus précieuse, mêlé déjà d'une forte dose de panthéisme. Shakespeare l'aide à découvrir le drame bourgeois, par ses nombreuses scènes tirées de la vie courante, et le confirme dans son culte de l'instinctivité, de la « nature » s'épanchant en toute liberté. Avec Milton le lien est plus subtil et plus intime encore. Tout ce que le XVIII^e siècle anglais, pleinement développé, aimera, est là comme préfiguré, notamment cette religiosité mystique recouvrant un panthéisme et un naturisme caractérisés aussi bien qu'une sensualité ardente. Milton n'est pas en effet le barde religieux, l'« Homère aveugle » du christianisme, pour lequel le tiennent encore tant de gens en France,

1. En 1709 Nicolas Rowe l'a déjà réédité. Puis vient la grande édition de Pope en 1725, encore très expurgée. Celle de Lewis Theobald, en 1733, est à peine meilleure. De même celles de Thomas Hammer en 1744, et de Warburton en 1747. Johnson, le critique, marque un progrès avec son édition de 1765. Mais la première bonne édition est celle d'Edward Capell, en 1768. Lentement on a retrouvé la compréhension du génie violent et irrégulier du grand auteur dramatique. A partir de 1747, le célèbre acteur Garrick joue de nouveau ses œuvres à Drury-Lane, et, en 1769, il organise un jubilé en son honneur à Stratford-sur-Avon. Dans la préface de son édition, Johnson rend pleine justice au génie dramatique de Shakespeare. Stendhal, dans son *Racine et Shakespeare*, plagiera effrontément cette préface. Cf. Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*, 1909.

depuis Chateaubriand et les Romantiques. Puisant à des sources diverses et parfois étranges, ce puritain révolutionnaire a mis dans son *Paradis perdu* toute la trouble fermentation de son siècle. Son christianisme, — la preuve en a été faite et bien faite, — est à base de matérialisme évolutif, au point que, pour le chantre du *Paradis perdu*, l'âme est d'origine matérielle et sans immortalité propre¹. Il croit aussi à la bonté de la nature et de l'instinct, par-dessus tout peut-être à la légitimité de l'instinct amoureux. De là la place que tient l'amour dans son poème et la complaisance avec laquelle il en décrit les rites les plus charnels. Le *Paradis perdu*, en fait, déborde de sensualité matérialiste, et Milton, le « puritain » Milton, — mais c'est là un des secrets de l'âme anglaise, — ne perd aucune occasion d'y proclamer la légitimité de l'amour physique². Il est vrai que, cet amour physique, Milton le célèbre sous le paravent légal du mariage, mais la sensualité légalisée de Milton, qui le rapproche singulièrement, on le voit, de Richardson, n'en reste pas moins de la sensualité, et il y a chez lui la même incompréhension de l'ascétisme spiritualiste que chez ses successeurs. Ajoutons que l'inspiration naturiste de Milton se traduit par un trait plus

1. Sur les sources de l'inspiration de Milton, voir Ebert S. Thompson, *John Milton*, Yale Univ. Press, 1916. Mutsehmman, *Der andere Milton*, Bonn et Leipzig 1920, Denis Saurat, *La Pensée de Milton*, 1920, et le même, dans la *Revue Germanique*, oct.-déc. 1921, janv.-mars 1922 et avril-juin 1923. Milton se rattachait à la secte des *Mortalists*, qui croyaient que l'âme de l'homme meurt avec son corps. Il professait un matérialisme panthéiste, admettait le passage ininterrompu de la matière à l'animal et à l'homme. Le corps étant de la même essence que l'âme et que Dieu, puisque la matière est divine, ses instincts sont sacrés, en particulier l'instinct sexuel. Il emprunte à un ouvrage cabalistique, le *Zohar*, cette idée que l'abstinence sexuelle est un péché. Cette doctrine s'accordait avec son tempérament d'une violente sensualité. Bien entendu, avec de semblables opinions, Milton ne pouvait être calviniste; il était arminien comme le seront la plupart des Anglais du XVIII^e siècle, et l'on voit le lien entre les deux époques.

2. Voyez *Paradis Perdu*, ch. iv, viii, ix, tout ce qui a trait aux amours d'Adam et d'Ève.

bizarre encore de son poème. Ce *Paradis perdu*, qui devrait chanter la victoire de Dieu sur les mauvais anges et condamner la rébellion du premier homme, a pour personnage principal et pour véritable héros... Satan, auquel Milton prête, comme malgré lui, sa propre fougue révolutionnaire, son farouche orgueil, et dont il fait, en face de Dieu, le champion de la liberté. Émancipation de l'instinct, individualisme révolté : ces deux fruits par excellence du matérialisme sont déjà chez Milton, et l'on n'a pas de peine à comprendre que le XVIII^e siècle anglais, sensualiste et naturaliste, se soit reconnu en lui.

II

Il existe des races distinctes et ces races ont entre elles des affinités ou des antipathies marquées, comme tous les corps vivants. Ces vérités, sottement combattues chez nous au nom de principes abstraits, éclatent avec une évidence irrésistible dans les rapports intellectuels de l'Allemagne avec la France et l'Angleterre au XVIII^e siècle. Attirée d'abord vers la littérature française et subissant comme malgré elle son influence, l'Allemagne n'eut pas plus tôt aperçu le génie anglais qu'elle se précipita vers lui et abandonna sa première initiatrice à la grande littérature. Ce génie allait en effet lui apporter ce que le nôtre était impuissant à lui fournir : la révélation de ses propres besoins, de son âme germanique, dont l'Allemagne n'arrivait pas à prendre conscience par ses seules forces. Et, chose curieuse, c'est dans Milton, ce résumé de tous les instincts profonds de l'esprit anglo-saxon, qu'elle la découvrira. On sait que la « campagne » menée par les Suisses Bodmer et Breitinger contre l'école française, représentée par Gottsched, entre 1730 et 1740, s'appuiera avant tout sur le *Paradis perdu*. Dans ce poème, les écrivains zurichoïses, protestants zélés, ennemis de l'*Aufklärung* du pro-

fesseur de Leipzig, ont puisé la définition de la poésie qu'ils opposent à celle de Gottsched, toute rationaliste. Cette définition ouvre la porte au naturisme, qui ne hante pas moins l'âme allemande que l'âme anglaise. Elle met au premier rang l'imagination et la sensibilité, dont l'école française de Gottsched se défie. Elle appelle à la vie littéraire les régions troubles et profondes de l'âme. Nous avons déjà dit que le symbole de ce triomphe de l'influence anglaise sur l'influence française en Allemagne, fut la *Messiad*e de Klopstock, née du *Paradis perdu*.

Mais la littérature anglaise avait commencé bien plus tôt à pénétrer en Allemagne, et elle y avait engendré des œuvres caractéristiques avant la *Messiad*e. Ces œuvres ont toutes une allure lyrique, accusant par là un trait fondamental du génie allemand, que la suite des temps ne fera que préciser davantage. L'Allemagne n'a pas en effet la riche nature littéraire de sa parente anglaise, également douée pour le lyrisme, le drame et les genres narratifs. Son seul don incontestable dans la littérature est peut être le lyrisme, l'effusion sentimentale. L'influence anglaise, en se transportant en Allemagne, y ouvre donc la source lyrique, mais l'alimente de tout ce que le génie britannique a répandu dans les genres les plus divers : poésie, drame, roman. Le premier auteur de marque qui ait subi en Allemagne l'action des écrivains anglais est le Hambourgeois Brockes, qui imite gauchement Pope, puis Thomson, dans les lourdes descriptions de son *Plaisir terrestre en Dieu*, publié à partir de 1721, sorte de justification de l'optimisme par le spectacle de la nature.

1. Pour plus de détails, voyez notre *Histoire générale de l'Influence française en Allemagne*, 3^e édit., p. 363 et suiv., 383 et suiv. — C'est par le *Spectator* d'Addison, lu dans une traduction française, que Bodmer et Breitinger sont arrivés à Milton, que Bodmer commence à traduire en 1724. La querelle avec Gottsched commence en 1740 et se termine, au bout d'une dizaine d'années, par la victoire incontestable des deux Suisses, qui ont rallié autour d'eux, peu à peu, toute la jeune génération littéraire de l'Allemagne.

Brockes, dépourvu de goût, est matériel et grossier dans son appréciation des joies qu'offre ce monde. Il célèbre la mangaille et jusqu'au plaisir sexuel, « le délectable instinct de reproduction ». Il estime que l'univers entier est là pour nous donner des jouissances sensuelles, et il lui arrive d'appeler Dieu le « grand fournisseur du manger » : *der grosse Speisemeister*. Son Dieu est presque un cuisinier. Mais, comme les Anglais, Brockes n'en assied pas moins sur cette sensualité matérialiste une piété sincère, qui fera de son poème un vrai livre d'édification pour ses compatriotes. La complexité britannique reparaît en Allemagne.

Le Suisse Haller, ami de Bodmer et de Breitinger, s'élève de plusieurs degrés au-dessus de Brockes comme poète, tout en partageant ses idées essentielles, car c'est aussi un disciple de Pope et de Thomson. Haller, savant physiologiste dont la réputation sera européenne, compte surtout dans la littérature allemande par son *Essai de poésies suisses*, publié en 1732, et qui sera lu de toute l'Europe. Il y a deux parts à faire dans ce recueil. Dans quelques strophes célèbres d'un poème intitulé *Les Alpes*, Haller révèle le premier à ses contemporains, en s'inspirant d'ailleurs des *Saisons* de Thomson, la poésie de ces sommets glacés de son pays natal, réputés jusque-là horribles et sauvages, et il le fait en un style qui, dans sa rudesse inexpérimentée, ne manque pas d'éloquence. Mais ce n'est là qu'un des côtés de l'inspiration de Haller. Déiste et dévot, nourri du naturisme de Swift, de Mandeville, de Pope, de Thomson et de Leibnitz¹, Haller est surtout préoccupé, dans sa poésie, de sou-

1. Cette influence de Thomson sur Haller a été parfois contestée en Allemagne. Elle paraît cependant indiscutable. Voyez au surplus Frey, *A. von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*, 1879, p. 17 et suiv. Il ne faut pas oublier que Haller se rattache à tout un mouvement d'imitation de la littérature anglaise en Suisse ou dans l'Allemagne voisine. Drollinger et Stahelin, ses amis, sont des anglomanes. Il avoue lui-même que ce sont les

tenir quelques thèses qui lui sont chères. Ces thèses, que la description elle-même des Alpes est destinée à mettre en valeur, sont les thèses déistes par excellence que nous connaissons déjà : l'opposition de la vie selon la « nature » à la vie selon la civilisation, qui, pour Haller, est synonyme de corruption. C'est dans cet esprit qu'il exalte les mœurs « simples » de ses compatriotes suisses et dénigre... les nôtres, car il est aussi, comme Thomson et Richardson, violemment antifrçais¹. Ce que déteste Haller dans la civilisation que nous incarnons à ses yeux, c'est le monarchisme et le catholicisme, c'est le sentiment de l'honneur, la gloire militaire et la vie brillante, c'est aussi la science, les arts, mais, avant tout, c'est l'ascétisme, tout ce qui comprime la sainte nature. Haller est si complètement possédé par ce sentiment qu'il lui arrive de se moquer des martyrs catholiques qui donnent leur vie et subissent la torture pour porter l'Évangile parmi les infidèles. Il s'empporte aussi contre la vierge qui enferme ses appas dans un monastère. A quoi

Anglais qui lui ont appris à dire « beaucoup de choses en peu de mots » et à mettre en vers la philosophie et la religion (*Tagebuch*, éd. Hirzel, t. II, p. 398). Son *Journal* est plein de mentions de Pope. En ce qui concerne Thomson, Haller était en Angleterre au moment où l'*Hiver* venait de paraître, et il s'est rendu de là à Bâle, chez Drollinger, grand amateur de littérature anglaise. C'est seulement ensuite qu'il a fait son voyage dans les Alpes et composé son poème. On retrouve d'ailleurs dans les *Alpes* de Haller des réminiscences palpables de l'*Hiver* et de l'*Été* de Thomson. Il décrit ses Alpes comme Thomson son Écosse hivernale, montre les travaux, les jeux de leurs habitants, comme Thomson ceux de ses campagnards. Dans le portrait qu'il en fait, il semble se ressouvenir du Lapon idéal de Thomson. Le passage sur les noces de ses montagnards vient, par contre, de Milton. Haller a suivi d'autres poètes anglais encore, qu'on ne mentionne généralement pas. Il déclame comme Swift contre les savants, — lui le futur membre de toutes les Académies d'Europe, — contre la gloire militaire, les tyrans (*Alpen, Über die Ehre, Gedanken über Vernunft*, etc.), et montre, comme Mandeville, la racine intéressée de nos prétendues vertus (*Falscheit menschlicher Tugenden*). Le poème *Über den Ursprung des Übels* est surtout plein de Milton (création du monde, chute des anges), de Leibnitz et de Shaftesbury.

1. Voyez surtout *Verdorbene Sitten* et *Der Mann nach der Welt*.

serviront, demande-t-il, « la blancheur neigeuse de ses seins et la grâce éclatante de ses membres¹ » Une forte veine de sensualité traverse la poésie de cet écrivain qui se pose en champion de la morale et de la religion. La description, dans les *Alpen*, de la nuit de noces de son couple de bergers, qui n'a pas l'air de s'embarrasser de beaucoup de cérémonies sitôt que la « nature » a parlé, est assez crue, et la palpitation du désir immédiat, tout charnel, dans son *Ode à Doris* — Doris recouvre le nom de sa fiancée ! — est si brûlante, que La Mettrie, qui n'aimait pas Haller, a pu insérer, sans nom d'auteur, dans son lubrique *Art de jouir*, une traduction de ce poème, qui s'accorde merveilleusement avec le contexte. C'est toujours, on le voit, le même amalgame, étrange pour nos conceptions latines, de religiosité, de morale, et de matérialisme inconscient.

C'est à la suite de Haller que vient Klopstock, dont la *Messiad*e s'introduit donc dans un courant déjà tout lyrique et naturaliste. Aussi, à la différence du poème de Milton, tour à tour épique, dramatique et lyrique, débordant de sève et paré de toutes les couleurs éclatantes de la nature vierge, l'œuvre de Klopstock est-elle uniquement lyrique, et d'un lyrisme vague, imprécis, à l'allemande, qui noie tous les contours de l'action dans une sorte de crépuscule perpétuel où passent des ombres vagues et où flottent d'interminables effusions. Klopstock a « sensibilisé » le *Paradis perdu* de Milton, dont il a gardé toute la trame générale et tous les procédés caractéristiques². Sa marque propre se retrouve particulièrement dans les scènes attendrissantes dont il a semé l'histoire de la mission du Christ, et dans

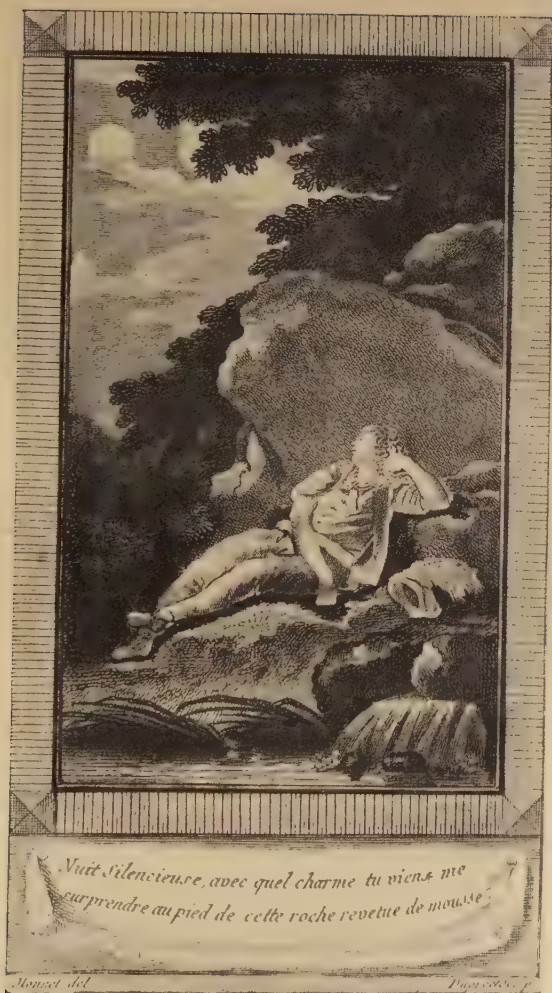
1. *Falscheit menschlicher Tugenden*. Le poème est très anticatholique d'un bout à l'autre. C'est pourquoi, sans doute, ce fut le premier que signalèrent les journaux de Hollande.

2. Les voyages des Anges à travers l'univers, la conspiration des démons, etc. En outre Satan épique, dans la *Messiad*e, les discours des Anges, comme il épiétait, dans le *Paradis perdu*, la conversation de Raphaël avec Adam.

quelques figures alanguies, comme celle du démon repentant Abbadona, qui assiste en gémissant au drame du Calvaire et sera gracié à la fin du poème : première ébauche du Satan sentimental et mélancolique de notre Vigny¹. L'inspiration naturiste est moins apparente chez Klopstock que chez Haller en raison même du sujet, mais elle existe pourtant, et il n'est pas difficile d'en relever des traces. Klopstock, on le sent, a lu Pope et Richardson, probablement aussi Thomson. Il professe les idées essentielles du déisme de l'*Essai sur l'Homme*, qui ne distingue pas entre les religions et fait consister tout le culte du divin dans la recherche du bien², recherche qui devient chez Klopstock, par suite de ses tendances piétistes, une disposition émue de l'âme plutôt qu'une morale vraiment agissante. L'amour, — ici un amour mystique, — règne souverainement dans la *Messiad*, où les anges eux-mêmes s'appellent entre eux « mon bien-aimé », presque « mon amant », et où les extases de tendresse, les embrassements tiennent presque autant de place que les larmes, qui

1. Nous rappellerons que l'ange Eloa vient aussi du poème de Klopstock. Cf. *Messiad*, ch. I, v. 291 et suiv.

2. Pour le déisme de Klopstock, voir surtout le passage où Portia, femme de Pilate, invoque l'Être Suprême dans les termes mêmes de la *Prière Universelle* que Pope avait jointe à son *Essai sur l'Homme* : « Quel que soit ton nom, Dieu, Jupiter ou Jehovah, Dieu de Romulus ou d'Abraham, Père et Juge, non d'une espèce d'hommes, mais de tous... » (*Messiad*, ch. vi, v. 523-525). Dans le songe où Socrate apparaît à la même Portia (ch. vii, v. 399 et suiv.) pour lui annoncer la venue du Messie, dans un langage entièrement déiste aussi, c'est plutôt l'influence de Thomson (*Hiver*, v. 439-452) qui se trahit. Celle de Richardson a sans doute fourni à Klopstock l'idée du pardon suprême d'Abbadona, sauvé comme Lovelace; et certainement aussi l'art avec lequel il analyse les sentiments de ses personnages, dans des monologues ou des conversations sans fin, qui rappellent les lettres interminables de *Clarisse*. Klopstock était un admirateur déclaré de Richardson, et sa femme Méta, qui correspondait avec l'écrivain anglais, le dépassait peut-être encore dans ce culte. Voir d'ailleurs la poésie de Klopstock : *Die todt* *Clarissa* (1751). Dans ses poésies lyriques il subira successivement l'influence d'Young, très forte au début, et celle d'Ossian, qui lui inspirera tout son merveilleux « germanique ».



LA NUIT

Illustration de MONNET pour les *Œuvres de Goosner*.
(Paris, Dufart, s. d.)

coulent par torrents. Dans son lyrisme « laïque », Klopstock célébrera un autre amour, des plus sensuels, mais tout imprégné encore de religiosité et de déclamations morales.

De Klopstock, de Haller et de Brockes, mais aussi de Thomson, procède Gessner, qui résumera pour l'Europe les idées de cette première période tout anglaise de la littérature allemande. Son premier grand ouvrage, après un *Daphnis* d'inspiration « antique », est une *Mort d'Abel* très klopstockienne dans sa molle fluidité, et c'est par cette *Mort d'Abel* qu'il conquerra la France et l'Europe. Le rôle historique de Gessner sera de prendre le naturisme anglais, tel que l'ont introduit en Allemagne les Brockes et les Haller, et de le présenter à la société de son temps tout imprégné de sentimentalité à la Klopstock, dans une coupe pseudo-rustique, rappelant de loin Théocrite et Longus¹. Gessner n'est pas un spéculatif. Toute pensée abstraite lui est interdite, et jamais, peut-être, écrivain n'aborda la littérature avec d'aussi pauvres moyens. Mais c'est une âme optimiste jusqu'à l'enfantillage, d'où le déisme ressortira dépouillé de tout ce qu'il peut offrir d'inquiétant, et paré d'une bonhomie

1. Il est inexact de dire (comme le fait M. Mornet, *Littérature française illustrée* de Bédier et Hazard, Larousse, s. d., t. II, p. 142) que Gessner a « ignoré » la Grèce. Il a été, au contraire, éveillé par le roman de Longus et par le poème de Musée sur *Héro et Léandre*. Gessner est un des écrivains qui, avec Winckelmann, populariseront en France la manie hellénisante. Mais dans le cadre fourni par ces écrivains grecs, auxquels il faut joindre Anacréon, Gessner introduira le naturisme des Anglais. Ce naturisme lui est parvenu par Brockes et Bodmer, ses premiers maîtres, parmi les modernes, avec Klopstock. Il a dû connaître aussi Thomson de très bonne heure. Dans *Daphnis*, le père de Daphnis, auquel celui-ci présente sa fiancée, reconnaît en elle la fille de Palémon son meilleur ami, comme, dans l'*Automne*, Palémon reconnaît en Lavinie la fille de son ami Acaste. *Daphnis* contient en outre des hymnes à la nature comme les *Saisons*. Il y a un souvenir précis de l'*Hiver* (retraite à la campagne avec des amis et de bons livres) dans le *Souhait*, une des premières idylles. Gessner traduisit les *Pastorals* de Pope en 1755-1756 et illustra l'édition des *Saisons* publiée à Zurich en 1764-1765. Son *Inkle et Yariko* est tiré du *Spectator*.

engageante. De là le succès de Gessner, qui paraît à première vue incompréhensible. Le XVIII^e siècle « sensible » avait soif de bonheur, d'un bonheur exempt d'efforts, qui consistât à suivre la « nature ». Il ne pouvait qu'accueillir avec transports un auteur qui lui montrerait ce rêve en quelque sorte réalisé, vivant sous ses yeux. Car c'est là ce que fit Gessner. Dans ses tableaux, d'une grâce un peu mièvre mais incontestable, il peignait une nature aimable et féconde, où une Providence paternelle avait tout arrangé pour la félicité des hommes, en ne leur demandant que de suivre leur instinct non faussé par la civilisation. s'ils voulaient goûter un bonheur sans mélange. Donc, que les humains cessent de se tourmenter les uns les autres par ces tristes innovations que sont l'État, la guerre, la recherche de la gloire et des honneurs, la richesse, les sciences, les arts, et leur existence s'écoulera comme une églogue. Tel est *l'anarchisme candide* de Gessner. C'est du Pope et du Thomson édulcorés, du Milton et du Haller mis en bonbonnière. Bien entendu, Gessner garde de ses modèles leur *sensualité cachée*, qui relève ce que ses peintures pourraient avoir d'un peu fade. Tout, chez lui, aboutit à l'amour. Ses idylles ne sont qu'un long baiser. Et Gessner appuie sur les descriptions voluptueuses, absout, encourage les appels de la chair, les consacre avec des gestes bénisseurs. Ses filles sont étrangement impudiques. Elle se jettent avec la plus complète inconscience dans les bras de l'« amant », dès que celui-ci paraît. Bien plus, elles le cherchent, le provoquent¹. Le mariage consiste, dans le monde innocent de Gessner, à se voir et à s'enfermer dans une hutte de feuillage². Mœurs antiques, dira-t-on. Non, car sur tout cela planent la « vertu » et la « religion ». Et la hutte, nous la connaissons déjà. Elle a servi

1. Cf. *Daphnis*, l. 1; *Milon*; *Lycas et Milon*, *Damon et Phyllis*, etc. (*Idylles*).

2. *Le Premier Navigateur*, ch. II, fin.

à Adam et à Ève, dans le *Paradis perdu*, et aux bergers de Haller.

III

C'est toute cette littérature anglo-germanique qui va maintenant déborder en France et y produire une révolution analogue à celle qui avait eu lieu dans la philosophie. D'elle-même, d'ailleurs, notre littérature, dès la fin du *xvii^e* siècle, lorsque les idées fondamentales avaient commencé à se modifier, avait pris une direction analogue vers la « nature » et la « réalité ». Des auteurs même chrétiens, comme Fénelon et La Bruyère, en avaient donné le signal, tant est irrésistible la pression d'une philosophie ambiante. Fénelon, dans son *Télémaque*, avait décrit avec amour et « sensibilité » la nature extérieure, et La Bruyère avait porté son attention sur mille faits et gestes de la vie courante, dédaignés jusque-là par les classiques. Chez d'autres ce mouvement était plus accentué encore. Le *Gil Blas* de Le Sage est un vrai roman de la vie vagabonde, analogue à ceux qu'écrira plus tard Fielding, tout plein d'irrévérence pour les choses qu'avait le plus vénérées le *xvii^e* siècle. La Motte combat la grande tragédie et la grande poésie; Perrault repousse les Anciens. C'est une pensée bourgeoise, utilitaire, qui les inspire, peut-être à leur insu, en tout cas l'incompréhension du grand art désintéressé. Quelques années encore et Destouches, La Chaussée tourneront la comédie vers la prédication morale et attendrie, et Marivaux, dans sa *Vie de Marianne*, donnera une sorte de roman richardsonien avant Richardson. C'est même une question de savoir si les novateurs anglais, étudiés plus haut, ne se sont pas inspirés de nos compatriotes. La chose paraît établie pour Addison et Steele, qui, dans leur « revue » le *Spectator*, où ils examinaient avec humour

et optimisme les événements du jour et traitaient divers problèmes de la vie courante, se rattachent évidemment à La Bruyère; pour Fielding, qui a lu et imité *Le Sage*; pour Richardson aussi, qui n'a pu ignorer la *Vie de Marianne*; pour d'autres encore. Mais, d'autre part, Destouches, La Chaussée et Marivaux lui-même, auteur d'un *Spectateur français*, connaissaient les Anglais. Les emprunts ont été réciproques. En tout cas, le *courant anglais* se révèle, ici comme dans la philosophie, incomparablement *plus large* et *plus profond* que le courant français, et ne tarde pas à l'absorber et à le recouvrir. Les timides tentatives nationales, manquant de sève, de vigueur, n'auront fait que préparer le terrain pour l'invasion des œuvres étrangères, et c'est de celles-ci, non des précédents français, que procédera notre littérature du XVIII^e siècle dans ce qu'elle a de vraiment nouveau.

Ces productions étrangères ne tardent pas à pénétrer chez nous, avec une force qui substitue immédiatement l'exemple anglais et allemand à l'exemple français. Le *Spectator* d'Addison, traduit en 1714, en Hollande, excite chez nous une admiration sans bornes. On l'imite de tous côtés; on en parlera jusqu'au début du XIX^e siècle. Il en est de même du *Robinson Crusoë* de Defoë, dont une traduction paraît, en Hollande encore, en 1720-1721. Quel livre de voyages français pouvait offrir une intensité d'observation, une patience dans la lutte contre la réalité quotidienne, un sens pratique comparables au chef-d'œuvre de Defoë! Rousseau encore, dans son *Émile*, en fera le livre des livres. Mais voici venir l'idole de notre XVIII^e siècle: Richardson, dont les trois grands romans, mis en français par Prévost, avec toutes sortes de corrections d'ailleurs, de 1742 à 1748, provoquent un véritable délire d'enthousiasme et de larmes, et suscitent d'innombrables imitations. Baculard d'Arnaud, Crébillon fils, M^{me} Riccoboni, Prévost, Marmontel marchent aussitôt

sur ses traces. Pour Diderot, Richardson est un auteur digne d'être placé à côté de la Bible et d'Homère¹. C'est un « homme unique ». La vérité de son observation, sa « morale » surtout, ravissent tout le monde. Voltaire lui-même en a le sang « allumé », et il l'imite dans sa *Nanine*. On reproche bientôt à Prévost d'avoir altéré le texte anglais, et Le Tourneur, à partir de 1785, en donnera une version plus fidèle. Le *Marchand de Londres* de Lillo et le *Joueur* de Moore sont à peine moins admirés. Clément de Genève, anglomane déterminé il est vrai, pleure en traduisant le premier. Diderot s'en éprend et y trouve des « beautés sublimes ». Il compare le *Marchand de Londres* à la tragédie grecque et traduit lui-même le *Joueur*. Rousseau est aussi parmi les admirateurs déclarés de Lillo, et il y a peu de voix discordantes. Le pathétique de la pièce emporte les réserves que l'on peut faire sur l'art, sur la crudité des détails. Shakespeare s'introduit à peu près vers le même moment — en 1745 — par la traduction de La Place. Il fera son chemin plus lentement dans les âmes, mais aura partie gagnée à la veille de la Révolution, sauf pour quelques irréductibles. Ceux qui le combattront alors, comme Voltaire, sont maintenant les premiers à le signaler, pour faire figure de novateurs. L'abbé Prévost l'admire déjà profondément; de même Diderot. Les poètes ont un succès moins éclatant, — si l'on en excepte Pope, — mais entrent malgré tout, et habituent les esprits à d'autres

1. Voir son *Éloge de Richardson*, écrit d'un trait à l'annonce de la mort du grand homme. On y lit : « O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps ! Forcé par des besoins pressants... je vendrai mes livres : mais tu me resteras, tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle ; et je vous lirai tour à tour. Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson... ». Tout l'article est écrit sur ce ton. Il est d'ailleurs dirigé en partie, — cela ressort de certaines allusions, — contre Rousseau, dont la *Nouvelle Héloïse* venait de paraître.

principes que ceux de notre art classique. Thomson, traduit seulement en 1759 par M^{me} Bontemps, a été connu et apprécié en réalité beaucoup plus tôt¹. Il sera l'un des plus imités des poètes anglais chez nous. Milton est peut-être plus populaire encore. Traduit une première fois en 1729 par Dupré de Saint-Maur, il ne cessera de tenter des adaptateurs jusqu'au début du XIX^e siècle, et Chateaubriand le traduira encore en 1835². Haller, traduit en 1750 par un de ses compatriotes suisses, le Bernois de Tscharnier, attire l'attention par sa philosophie et sa morale de la « nature », et persuade à la France qu'il existe une littérature allemande digne d'être étudiée. Klopstock, à la vérité, passe plus inaperçu : il ne sera goûté que vers la fin du siècle. Mais son insuccès relatif est plus que compensé par le triomphe inouï de Gessner, dont les ouvrages, répandus chez nous entre 1759 et 1764, bouleversent toutes les âmes sensibles. La *Mort d'Abel*, à elle seule, a dix-huit éditions, dont trois en un an. Gessner fait l'effet d'un véritable génie. On veut l'amener en France. On se rend à Zurich pour le voir et baiser son seuil³. Ce qui fait sa vogue, c'est, nous l'avons dit, moins le sujet et le style de ses œuvres, que les idées qui s'en dégagent, et il en est de même pour Haller, pour Thomson, pour les écrivains en prose. La philosophie des Anglo-Germains, qui est déjà dans la place, en ouvre les portes à leur littérature.

L'invasion étrangère trouve devant elle, tout d'abord, nos grands genres classiques en vers. Elle agit immédiatement sur eux pour les transformer et les adapter aux sentiments nouveaux. Voltaire, puis Ducis, essaient de donner plus de couleur

1. Montesquieu et Saint-Lambert notamment le connaissent bien avant cette date.

2. Sur les traductions de Milton en France, voir J.-M. Tételin, *Milton dans la Littérature française*, Hachette, 1904.

3. Sur la vogue de Haller et de Gessner en France, voir notre livre sur *l'Influence allemande en France*, etc., p. 18, 24, 42 et suiv.

et de mouvement à la tragédie en s'inspirant de Shakespeare. Le même Voltaire, reprenant l'épître didactique à la Boileau, y introduit la philosophie de l'*Essai sur l'Homme*. De la poésie de Thomson, complétée par l'apport de Haller et de Gessner, sort notre école « descriptive » des Saint-Lambert, des Roucher, des Delille, etc. Ce n'est pourtant pas de ce côté que s'opérera le renouvellement de notre littérature. Gênés par la tradition et par leur propre insuffisance poétique, les imitateurs français de Shakespeare, de Pope, de Thomson et des autres, restent fort au-dessous de leurs modèles. Voltaire lui-même ne crée dans la tragédie qu'un genre bâtard, en voulant suivre Shakespeare, et Ducis est presque ridicule. Ni les *Discours en vers sur l'Homme*, ni le *Poème sur la Loi naturelle* ne valent l'*Essai* de Pope. L'horizon philosophique de Voltaire est plus borné, son style plus sec, moins imagé. Quant aux continuateurs de Thomson, ce ne sont que des écoliers essayant en vain de s'approprier la manière d'un maître en le copiant servilement. Tout le riche déploiement de scènes naturelles, tout le lyrisme, toute la chaleur d'âme, toute la variété, toute la précision de Thomson leur font défaut, et ce qu'ils empruntent à Gessner ou à Haller, ou encore à d'autres modèles étrangers que nous verrons, ne réussit pas à cacher cette nudité¹. Il ne reste de ces divers exer-

1. Tout ce chapitre de la dette de nos poètes descriptifs est traité, de même, sans information suffisante par la plupart de nos historiens littéraires. Les emprunts sont beaucoup plus nombreux qu'on ne le dit. Les *Saisons* de Saint-Lambert sont calquées sur celles de Thomson, avec la poésie en moins, et du Haller, du Gessner en plus. Voilà ce qu'il faut montrer. Là où Thomson est poétique, Saint-Lambert est plat, vulgaire. Sa façon d'imiter l'épisode de Musidora le juge. L'épisode, chaste et gracieux chez Thomson, devient lubrique chez Saint-Lambert, et se termine niaisement en conte à la Gessner. Dans la cérémonie du mariage qui s'ensuit, le père de la jeune fille prend des attitudes à la Greuze. Ce qui était charmant chez le poète anglais devient ici insupportable. Saint-Lambert imite servilement et sottement. Pour dissimuler ses emprunts à Thomson, il les déplace, mettant au printemps ce qu'il a trouvé dans l'été, à l'automne ce qu'il a trouvé dans l'hiver,

cices qu'un certain élargissement et assouplissement du vers français, dont profiteront les premiers Romantiques. *C'est ailleurs que va se faire la révolution, dans les genres en prose*, moins dominés par la tradition et choisis de préférence, pour ce motif sans doute, par les talents vraiment indépendants. Parmi ces genres, deux, qui nous viennent tout droit d'Angleterre, le « drame » et le « roman bourgeois », jetteront les bases d'une littérature nouvelle où s'affirmeront précisément les idées importées par les peuples du Nord, les seules désormais vivantes. Pendant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle ce « drame » et ce « roman bourgeois » se développeront aux côtés de la grande littérature traditionnelle agonisante, pour la supplanter enfin complètement au début du XIX^e. L'acclimatation du « drame » anglais chez nous sera l'œuvre de Diderot ; celle du « roman bourgeois » sera l'œuvre de Rousseau. Et de l'un à l'autre il y aura progression de l'influence étrangère.

Le cas de Diderot anglomane est intéressant et mérite d'être considéré de près. Chez la plupart des grands intermédiaires entre l'esprit français et les civilisations du Nord, on aperçoit tout de suite le côté par lequel la jonction s'est faite. Chez Rousseau c'est l'origine genevoise et protestante, et de même chez M^{me} de Staël. Chez Villers ce sera un mysticisme, bientôt tourné au fanatisme. Rien de pareil chez Diderot. Cet écrivain, que Goethe appellera un « véritable Allemand », est de souche authentiquement française et catholique. C'est un Langrois de

ou *vice versa*. Quand Thomson cite des noms illustres, il cite des noms de grands Anglais. Saint-Lambert répète cela sans avoir l'idée d'y substituer des noms empruntés à l'histoire de son pays. L'hiver, il lira l'Arioste, Milton, Locke, Newton... Thomson célèbre le paysan, le villageois anglais. Saint-Lambert, anglomane et « philosophe », représente ceux de chez nous comme abêtis. Dans son *Hiver*, il a un couple de Suisses vertueux, empruntés aux *Alpes* de Haller et transformés en pantins de bois verni. Ce qui est vrai de Saint-Lambert l'est plus ou moins de tous nos « descriptifs ». Seul Delille e relève un peu. Mais sa poésie n'est qu'une mosaïque d'imitations.

petite bourgeoisie, et qui a un frère dans les ordres. Aucun atavisme donc à invoquer ici. Mais Diderot a un tempérament spécial, qui eût fait, à toute époque, de lui, un « irrégulier » dans notre littérature française, si disciplinée, si spiritualiste, et qui, au XVIII^e siècle, va le jeter dans les bras de la littérature anglaise et allemande. Diderot est un génie tumultueux et débordant, aussi peu fait que possible pour comprendre notre idéal traditionnel. La vie, une vie matérielle, instinctive, l'emporte en lui sur les facultés d'art et d'ordre. Un trait caractéristique de son talent, qu'il faut signaler, c'est sa formidable sensualité¹, qui éclate partout, dans ses *Bijoux indiscrets*, son *Rêve de d'Alembert*, son *Supplément au voyage de Bougainville*, ses romans, sa correspondance même, et qui le classe de prime abord². C'est par cette surabondance de vitalité que le contact s'est établi entre lui et une pensée qui partout rendait ses droits à la « nature ». Diderot eut à peine connu, à Paris, la philosophie anglo-germanique, qu'il fut conquis par elle. D'ouvrage en ouvrage on le voit

1. Le premier soin des biographes de Diderot est de passer aussi rapidement que possible sur ce côté de sa nature. C'est par là, au contraire, qu'il faut aborder l'étude de son génie, car cette sensualité débordante est probablement ce qui en explique toute l'orientation.

2. Déjà dans les *Bijoux indiscrets* Diderot dépasse notablement les limites de la grivoiserie de son temps. Là où les autres sont frivoles il est grossier, pis que cela (voyez notamment le chap. XLVII). Dans le *Rêve de d'Alembert*, le médecin Bordeu, porte-parole de Diderot, explique à une femme, en les approuvant au nom de la « nature » et du droit au plaisir, certaines perversions de l'instinct sexuel dont on évite même de prononcer le nom d'ordinaire (*Suite de l'Entretien*, éd. Assézat, t. II, p. 184 et suiv.). Le *Supplément au Voyage de Bougainville* est une priapée délirante. L'auteur, toujours au nom de la « Nature », y revendique jusqu'au droit à l'inceste, comme vient de le faire un de nos auteurs dramatiques contemporains. Voyez aussi *Sur les Femmes*. 1772. On dirait déjà du Michelet. Diderot, d'ailleurs, est comme hanté par l'acte sexuel. Il y revient sans cesse, même dans ses ouvrages sérieux comme les *Pensées sur l'Interprétation de la Nature*. Nous ne parlerons pas de la *Religieuse*. Mais voyez sa correspondance elle-même avec Sophie Volland : lettres du 17 août 1759, du 15 octobre 1760, etc., etc. Il est trop évident qu'il faut tenir le plus grand compte, chez lui, d'un trait aussi prononcé.

s'y enfoncer plus avant. Parti de Shaftesbury et de Locke, il en est bientôt à Toland et à Leibnitz¹, et la preuve qu'il y a sympathie absolue entre lui et ce courant d'idées, c'est qu'il en saisit les tendances profondes, ultimes, et énonce des théories qui ne seront reprises qu'en plein XIX^e siècle². Il en va de même pour la littérature. Il goûte et comprend Shakespeare, Milton, Fielding, Sterne, Ossian, et, à propos de ce dernier, devine la puissance poétique des âges primitifs, précédant sur ce terrain un Herder lui-même, comme il a précédé dans la biologie un Spencer et un Darwin. Lillo, Moore l'enchantent. Il a un véritable culte pour Gessner et collabore à la traduction de ses œuvres. Pour Richardson son admiration atteint au délire, comme on le voit par l'*Éloge* qu'il lui a consacré. A Paris il est l'homme des Anglais et des Allemands, les fréquente, les produit, les aide à percer, à publier leurs traductions. Jamais peut-être, avant Renan, tête française n'aura été plus complètement remplie de pensée anglo-germanique. Tout, jusqu'à ses théories esthétiques, qu'il emprunte à Hogarth, lui vient de là.

Nature avant tout expansive, optimiste, Diderot devait se sentir particulièrement en opposition avec notre tragédie classique, si décente, si mesurée, si imprégnée de discipline latine et catholique. Aussi l'attaque-t-il de bonne heure, dans un passage de son roman licencieux, les *Bijoux indiscrets*³. Il lui reproche précisément tout ce qui, en elle, comprime la libre manifestation des sentiments « naturels » et frustre les sens :

1. Sur Diderot et la philosophie anglaise, voir R. Loyalty Cru, *Diderot as a Disciple of english Thought*, Columbia Univers. Press, 1913.

2. Dans les *Pensées sur l'Interprétation de la Nature* il énonce le principe du transformisme : dans le *Rêve de d'Alembert*, la théorie de l'organisation cellulaire. Non moins étonnante est son affirmation que les âges barbares sont les véritables époques de la poésie, par où il devance Herder et toute la science allemande du XIX^e siècle. Voyez édit. Assézat, t. VII, p. 370 et suiv.

3. Chap. xxxviii. C'est ce fameux chapitre qui arracha Lessing à son admiration pour notre théâtre.

le caractère hautain et distant des sujets, le resserrement abstrait de l'action, le langage solennel, la déclamation pompeuse, les costumes sans vérité, la décoration insuffisante. Mais il n'a pas encore lui-même de programme précis. Une dizaine d'années plus tard, il y revient dans ses *Entretiens sur le Fils naturel* et son traité *De la Poésie dramatique*. Cette fois il a lu Shakespeare, surtout Lillo et Moore¹, et il sait ce que l'on peut, non pas substituer à notre tragédie classique, qu'il n'a pas l'espoir de renverser d'un seul coup, mais mettre à côté d'elle, pour l'éliminer peu à peu. Ce qu'il faut créer, c'est la « tragédie domestique et bourgeoise » en prose, « qui aurait pour objet nos malheurs domestiques », serait fondée sur l'étude des « conditions » et deviendrait, par suite, plus vivante et plus naturelle que l'ancienne². Cette forme dramatique serait-elle une simple reprise de la comédie sérieuse de Destouches et de La Chaussée, elle-même déjà d'origine anglaise³? Non, car Diderot la distingue soigneusement aussi bien de la « comédie gaie » que de la « comédie sérieuse ». Ce ne sera pas une comédie mais une « tragédie ». En d'autres termes, Diderot ne continue pas une évolution déjà existante; il apporte du nouveau. Mais, ce nouveau, il ne l'invente pas. Il l'emprunte aux Anglais encore, particulièrement à Lillo et à

1. *Œuvres*, éd. Assézat, t. VII, p. 95, 120, 365-366; VIII, 449.

2. Voyez le texte capital à ce sujet dans le *Second Entretien sur le Fils Naturel*, Assézat, t. VII, p. 120. Tout de suite après avoir défini sa tragédie, il ajoute : « Les Anglais ont le *Marchand de Londres* et le *Joueur*... ». Pour le reste, voyez le *Troisième Entretien*.

3. Destouches va en Angleterre en 1717 avec Dubois et y reste jusqu'en 1723. Il a l'occasion d'y étudier le théâtre anglais et en rapporte la comédie sérieuse, dont La Chaussée, Parisien sceptique et dissolu, mais qui sait prendre le vent, fera la « comédie larmoyante », en s'inspirant aussi des Anglais. La « comédie larmoyante » a un succès extraordinaire à Paris, comme tout ce qui vient d'Angleterre, et Voltaire lui-même donne dans le genre nouveau. Le terrain se trouve ainsi préparé pour le « drame bourgeois » des Anglais.

Moore, dont il invoque l'autorité aussitôt après avoir défini le genre qu'il propose. C'est donc bien le « drame » anglais que Diderot songe à introduire en France.

Il a du reste fourni lui-même deux modèles de ce genre nouveau dans ce *Fils naturel* et ce *Père de famille*, auxquels sont jointes ses dissertations théoriques. Et, là aussi, l'empreinte anglaise est très nette. Le cadre dramatique est celui du *Marchand de Londres* et du *Joueur*¹. Ce sont des « tragédies domestiques », empruntées à la vie bourgeoise, que l'auteur nous met sous les yeux. Diderot, il est vrai, atténue la manière de Lillo et de Moore. Son art est infiniment moins réaliste et moins brutal. C'est que, si Lillo et Moore lui ont fourni la formule de son drame, *la contexture en vient moins de ces auteurs que de Richardson*. Nous avons dit la vénération de Diderot pour le romancier anglais. Il est probable que Richardson l'a conduit au drame bourgeois presque autant que son fondateur proprement dit. C'est peut-être à Richardson qu'il doit sa fameuse théorie des « conditions » remplaçant au théâtre les caractères². « Le génie de Richardson, avoue-t-il dans l'*Éloge*, a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination. » Ce sont les « fantômes » de *Grandisson* tout particulièrement, — le fait n'a pas été encore, croyons-nous, mis en lumière — qui « errent » dans le *Fils naturel* et le *Père de famille*. Cette œuvre, que Prévost venait de traduire, semble l'avoir vivement impressionné. On sait qu'il en tirera, vers le

1. Le cadre seulement, ou plutôt le genre. Si le ton de Diderot diffère de celui de Lillo, il ne faut pas se hâter d'en conclure qu'il doit fort peu de chose aux Anglais, car nous allons montrer que dans le cadre dramatique fourni par Lillo il a mis les situations, les caractères, l'art de Richardson, fait important que l'on néglige pour l'ordinaire de signaler.

2. Il félicite du moins Richardson, dans l'*Éloge*, de faire parler les gens selon leur nature, leur état et les circonstances (*Œuvres*, éd. Assézat, t. V, p. 215).

même temps, sa *Religieuse*, dont l'héroïne rappelle, en plus grossier, Clémentine della Porretta, avec quelques traits prêtés par Clarisse¹. De même tout, dans le *Fils naturel*, fait songer à *Grandisson*, à commencer par le héros Dorval qui, comme un autre sir Charles, passe son temps à se dévouer à ses amis, et est aimé de toutes les femmes pour sa « vertu ». Dans le *Père de famille* le personnage principal est aussi un prédicateur de morale à la *Grandisson*. C'est *Grandisson* marié. Germeuil, ce Dorval de second plan, est encore un *Grandisson*. Par contre Sophie, humble ouvrière aimée d'un fils de famille, rappelle *Paméla*, et l'enlèvement de cette vertueuse enfant par le méchant Commandeur semble venir de *Clarisse Harlowe*, comme le type du Commandeur lui-même, calqué sur les durs parents de Clarisse. Cette influence de Richardson, romancier verbeux et ami des complications, explique que le drame de Diderot soit moins brutal et plus chargé d'intrigue que celui de Lillo.

A ses deux modèles Diderot emprunte un autre trait essentiel de son théâtre : son caractère intéressé. Quelles qu'aient pu être les illusions de Diderot à ce sujet, il n'écrit pas pour peindre la réalité mais pour propager une doctrine. Et, chez lui, la prédication tient même beaucoup plus de place que chez

1. La *Religieuse* de Diderot, c'est Clémentine au couvent. Mais Diderot a accentué la sourde protestation de Richardson contre le célibat catholique. Diderot était là sur son terrain. En outre, pour corser l'histoire de son héroïne, Diderot a emprunté force détails à *Clarisse Harlowe*, roman plus brutal que *Grandisson*. Sa *Religieuse* a les traits énergiques de Clarisse. Sa séquestration monastique, avec les persécutions, les attentats qu'elle y éprouve, rappelle celle de Clarisse chez la Sinclair. C'est la *Religieuse* qui raconte directement ses aventures comme Clarisse. La maladie de l'héroïne de Diderot est semblable à celle de l'amante de Lovelace. La fin de l'abbesse hystérique, se débattant dans une horrible agonie, est calquée sur celle de la Sinclair. C'est le même sadisme de stupre des deux côtés, plus prononcé cependant chez Diderot. Il y a aussi des souvenirs de *Paméla*, notamment la fuite de la *Religieuse* avec un moine, qui veut prendre avec elle des libertés. On voit que Diderot était en effet possédé de Richardson.

ses modèles : Lillo, Moore ou Richardson. Quelle est cette doctrine ? Celle dont la nouvelle littérature anglaise était toute pleine : le *naturisme*. Le naturisme est une conséquence directe du matérialisme optimiste, tel que les Anglo-Germains l'enseignaient au XVIII^e siècle. Or, nous savons déjà que Diderot fut, avec d'Holbach et quelques autres, un des représentants les plus convaincus de ce matérialisme anglo-germanique chez nous. C'est dire à quel point il devait être naturiste en morale. D'ailleurs, si l'on veut s'en convaincre, il suffira d'ouvrir son *Rêve de d'Alembert* et son *Supplément au voyage de Bougainville*, qui sont, quoi qu'en pensent certains critiques, des ouvrages sérieux, le badinage ne s'exprimant pas sur ce ton éloquent et passionné. On y verra Diderot approuver, au nom de la « nature », les manifestations les plus osées de l'instinct dans toute sa verdure brutale. Tout ce qui est dans la nature est bon ; seules les « conventions », introduites par la société, sont mauvaises. C'est l'enseignement de Swift, de Mandeville, de Haller et de Gessner, outré par un esprit excessif et un tempérament de feu. Telle est la véritable « morale » — théorique — de Diderot. Mais il en a une autre pour la pratique, que lui dictent son instinct social, très développé, et son admiration pour les écrivains anglais. Lorsqu'il pense « socialement » et qu'il parle haut, dans son théâtre, dans son *Encyclopédie*, dans ses *Salons*, Diderot est repris par le charme de la « vertu », et il lui arrive même d'invoquer avec grandiloquence ce Dieu auquel il ne croit pas comme philosophe, tant est puissant sur lui l'exemple littéraire anglais. Mais sa « morale », pour changer de langage, n'en garde pas moins son principe fondamental : l'optimisme naturiste. Suivre la nature en tout reste la règle. Comme la nature est source de poésie, elle est source de vertu. Et, de nouveau, ce sont les « conventions » humaines, les « misérables conventions », qui font tout le mal, mais cette

fois réduites aux « préjugés » sociaux de la naissance, de la richesse, de l'oisiveté, etc., et non plus définies crûment par le mariage ou l'État. Diderot n'attaque plus ici l'ordre social en lui-même mais seulement dans ses ouvrages extérieurs. Le *Fils naturel* n'est qu'une longue déclamation contre le « fanatisme », le célibat, et en faveur du mariage et du « commerce »¹. Dans le *Père de famille* Diderot prêche les mêmes idées et combat en outre, comme l'auteur de *Paméla*, le préjugé de la naissance en matière de mariage. Tous ces thèmes sont en effet d'origine anglaise ou allemande, ainsi que nous l'avons vu, bien qu'ils aient singulièrement gagné en précision sous la plume de l'écrivain français. Aussi la morale de Diderot a-t-elle un caractère déjà très protestant et anglo-germanique, qui vient surtout de ce qu'elle remet à l'individu le soin de se fixer à lui-même ses principes, et le soustrait au contrôle de la collectivité. Dorval, le jeune Saint-Albin, Germeuil, Constance, Rosalie, Sophie, tous les personnages sympathiques de Diderot, puisent dans leur « cœur » leurs règles de conduite. Au contraire le Commandeur, personnage odieux, ne se guide que sur des principes d'origine sociale. Il en résulte quelques effets qu'il faut noter. Tout d'abord, chez les femmes, une assurance qui n'est pas française. Constance et Rosalie déclarent elles-mêmes leur amour au vertueux Dorval, et en quels termes prétentieux et amphigouriques ! Ce sont là des façons anglaises ou allemandes, non françaises. Diderot, qui a conscience de cette incongruité de Constance, l'explique, dans le *Premier Entretien*, par « l'âme, l'élévation et le caractère » de cette personne, pour laquelle la règle commune, apparemment, ne saurait valoir. Et nous voilà en présence du second trait de la morale de Diderot : le pharisaïsme. Tout ces per-

1. L'éloge du commerce vient ici du *Marchand de Londres*. Il sera répété sans fin par tout notre XVIII^e siècle.

sonnages, hommes ou femmes, se savent un gré infini de leurs bons sentiments. Dorval, par exemple, n'est pas seulement qualifié à tout propos d'homme vertueux par son entourage, il se reconnaît à lui-même une supériorité morale¹. Nous sommes là tout près de l'état d'esprit habituel aux personnages de Richardson. Clarisse, la petite Paméla elle-même, se posaient en modèles lorsqu'elles obéissaient à leur égoïsme le moins discutable, et en prenaient avantage pour transformer en ennemis de Dieu et des hommes tous ceux qui s'opposaient à leurs projets. Les personnages de Diderot ne vont pas aussi loin, mais ils n'évitent ni la « pose », — chose inconnue jusqu'à dans notre littérature. — ni la vertu qui s'admire complaisamment. Ils font le bien avec ostentation, avec de grands gestes, comme le Père de famille et comme Diderot lui-même dans la vie ordinaire. Ces traits et bien d'autres resteront incorporés au drame français jusqu'au bout, comme marque de son origine étrangère.

Le drame créé par Diderot, à l'imitation du drame et du roman anglais, va donc travailler dans notre littérature contre la morale traditionnelle, en mettant la « nature » à la place du devoir objectif, l'individu à la place de la société. La révolution

1. « J'ai reçu du ciel un cœur droit; c'est le seul avantage qu'il ait voulu m'accorder... » C'est ainsi d'ailleurs que Diderot parle de lui-même, « Mon ami, vous connaissez Ariste... On l'avait surnommé le philosophe, parce qu'il était né sans ambition, qu'il avait l'âme honnête et que l'envie n'en avait jamais altéré la douceur et la paix. Du reste, grave dans son maintien, sévère dans ses mœurs, austère et simple dans ses discours... » (*De la Poésie dramatique*, (Œuvres, éd. Assézat, t. VII, p. 394). Ariste, c'est Diderot. Mais écoutez aussi ses lettres : « Les trois belles âmes que la vôtre (Sophie, sa maîtresse), la sienne (Grimm) et la mienne ! » (Diderot à Sophie Volland, (Œuvres, XVIII, 557). Ou encore : « Continuez de me soutenir dans le chemin de la bonté. Qu'il est doux d'ouvrir ses bras, quand c'est pour y recevoir et pour y serrer un homme de bien ! C'est cette idée qui consacre les caresses. Qu'il y a de petitesse et de misère dans les transports des amants ordinaires ! Qu'il y a de charme, d'élévation et d'énergie dans nos embrassements ! » (A la même, Œuvres, XVIII, 357).

qu'il tentera dans ce domaine est bien la même que celle qu'opère le sensualisme étranger dans l'ordre spéculatif. Cependant Diderot, et par suite le drame, ne parviennent pas encore à l'individualisme absolu, celui qui dresse l'individu avec sa loi propre contre la société. Le drame s'adresse à une assemblée encore imbue, dans sa grande majorité, des anciens principes, et il a besoin d'en tenir compte. De plus Diderot, comme nous l'avons dit, n'est lui-même un révolté qu'en théorie. Son tempérament sociable, cordial, généreux, et, dans l'ensemble, modeste, le préserve de l'orgueil hypocondriaque indispensable pour jouer ce rôle, et il y a sur ce point accord entre ses dispositions propres et les nécessités du genre dont il se sert pour parler au public. Il ne serait pas difficile, à la vérité, de montrer chez son Dorval, par exemple, quelques-uns des traits qui feront le héros romantique. Dorval s'attribue un destin d'exception. Il est comme voué au malheur et y entraîne tous ceux qui l'approchent. Il sent la nature avec une intensité qui confine au délire¹. Mais ce sont là des traits encore peu marqués et que l'on trouverait déjà dans le Cleveland de l'anglomane Prévost, qui semble avoir servi parfois de modèle à Dorval². Il manque à Diderot et au drame tout ce

1. « Combien je suis malheureux et qu'il y a de temps ! Abandonné presque en naissant entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en trouvai-je des débris. Il y avait trente ans, madame, que j'errais parmi eux, isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne, ni rencontré personne qui recherchât la mienne, lorsque votre frère vint à moi. Mon âme attendait la sienne... Mais le malheur me suit et se répand sur tout ce qui m'approche. Le Ciel qui veut que je vive dans les ennuis, veut-il aussi que j'y plonge les autres ?.. J'ai senti dans mon cœur que l'univers ne serait jamais pour moi qu'une vaste solitude sans une compagne qui partageât mon bonheur et ma peine... » (*Œuvres*, éd. Assézat, t. VII, p. 65-66). De même Dorval, devant un paysage mélancolique, est comme hors de lui. « Il avait la poitrine élevée. Il respirait avec force... Il m'entendit et me répondit d'une voix altérée... » (*Ibid.*, t. VII, p. 102-103).

2 Ce que Dorval dit de lui-même, et de sa vie errante, solitaire, pourrait

qu'il faudrait pour aller jusqu'au bout de cet individualisme. Un autre écrivain, dont Diderot blâmait l'instinct solitaire et misanthropique, va s'en charger, mais dans un genre littéraire où Diderot, faute de vie intérieure, n'a jamais réussi qu'à moitié : le roman.

Cet autre écrivain c'est Rousseau. Rousseau n'est plus français comme Diderot, mais genevois et protestant d'origine. Pour faire avancer notre littérature d'un pas de plus dans la voie de l'anglo-germanisme, un intermédiaire *étranger*, plus rapproché du génie des races du Nord, est devenu indispensable. Lamartine dit quelque part fort justement que la religion est le lien le plus puissant qui existe entre les hommes. Rousseau, né protestant, apportera, pour comprendre l'esprit de ces peuples qui commencent à déborder sur le nôtre, des dispositions qu'aucun Français de son temps ne pouvait avoir. Genève et l'Angleterre, grâce à leur communauté de religion, entretenaient des relations étroites depuis des siècles. Des Genevois avaient passé en Angleterre et des Anglais s'étaient établis à Genève. Les mouvements intellectuels anglais avaient leur répercussion immédiate dans la ville calviniste, où l'on était d'ailleurs plus qu'anglophile, anglomane¹. L'Allemagne y pénétrait aussi, bien que dans une moindre mesure. Au temps de Rousseau, le vieux protestantisme français de Genève s'imprégnait déjà de piétisme germanique. Cependant ce n'est pas à Genève même, qu'il quitta fort jeune, que Rousseau

exactement se rapporter au héros de Prévost. Diderot prisait fort cet écrivain, imitateur déjà des Anglais. « Chaque ligne de l'*Homme de Qualité retiré du monde*, du *Doyen de Killerine* et de *Cleveland* excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu et me coûte des larmes » (*Ibid.*, t. VII, p. 313).

1. Outre l'ouvrage déjà cité de Texte sur Rousseau, p. 105 et suiv., voir à ce sujet : Vreeland, *Etude sur les rapports littéraires entre Genève et l'Angleterre*, Genève, 1901.

entra en contact direct avec les littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, mais aux Charmettes et à Paris. Aux Charmettes, chez M^{me} de Warens, protestante piétiste mal convertie au catholicisme, il lit, outre les *Lettres anglaises* et le *Cleveland* de Prévost. Locke, Addison, Pope et Clarke, un de ces théologiens qui combattaient le déisme sceptique en prêchant un déisme chrétien. L'initiation se compléta à Paris où Rousseau, désireux de tenter la fortune littéraire, s'était lié intimement avec de jeunes écrivains très férus de littérature et de philosophie anglaises, notamment avec Diderot et Grimm. Il y ajouta à ses premières lectures celle de Lillo et de Richardson, qui le conquièrent, de Milton, de Swift probablement aussi, qu'un de ses protecteurs, l'abbé Desfontaines, avait traduit. Mandeville, très répandu en France, dut s'y adjoindre dès ce moment. Pour les Allemands, il est impossible que Rousseau, très lié avec Grimm, n'ait pas connu les *Poésies suisses* de Haller, dont son ami faisait de tous côtés l'éloge. Il sera de même un admirateur déclaré de Gessner, qu'il imitera dans son *Lévié d'Ephraïm*. Telle est, en gros, la culture anglo-germanique de Rousseau. C'est celle de la plupart des écrivains français de son temps¹.

1. Dans le *Verger de M^{me} la baronne de Warens* (Londres, 1739), poème composé aux Charmettes, Rousseau cite parmi ses lectures favorites d'alors : Leibnitz, Newton, Locke, Prévost (*Cleveland*), Pope. Les autres lectures sont indiquées par les *Confessions*, ainsi que par ses fréquentations. Pour ses accointances avec la littérature allemande, voyez notre *Influence allemande*, p. 17-18, 25, 47-48. La grande influence qui s'exerce sur lui à Paris, jusqu'à sa retraite, est celle de Diderot, anglomane et germanomane. C'est au contact de Diderot qu'il abandonne le catholicisme récemment embrassé, et même le christianisme, en attendant de redevenir protestant, — par opposition à son nouveau milieu. Nous avons déjà montré que Rousseau, dans l'*Emile*, était sensualiste, en dépit de la *Profession de Foi*, ou plutôt jusque dans la *Profession de Foi*. Pope dut faire aussi sur lui une très grande impression, car il le vante plusieurs fois : dans la *Nouvelle Héloïse*, dans sa lettre à Voltaire du 18 août 1756, etc. Il faut joindre à ces philosophes le théologien Clarke,

Mais elle produira chez lui de tout autres effets que chez ce Diderot, par exemple, dont la destinée l'avait si curieusement rapproché en attendant qu'elle fit de lui son ennemi implacable. *C'est ici qu'intervient le tempérament particulier de Rousseau, qui explique toute sa carrière, et notamment l'usage qu'il fera des idées puisées à la source anglaise et allemande.* Ce tempérament est exactement l'opposé de celui de Diderot. Autant Diderot est robuste, débordant de sève, communicatif, serviable, encombrant parfois, autant Rousseau, nerveux, débile de corps, est contraint de se replier sur lui-même, de se refuser, de se tenir sur la défensive. Il a tous les caractères de la faiblesse. Une visite à faire, une lettre à écrire l'effraient. Il est timide et naturellement enclin à fuir les réunions, où il se montre gauche, embarrassé. Égoïste par suite de son manque de vitalité, et peu porté à se dépenser pour les autres, il est en outre facilement irritable, d'une susceptibilité ombrageuse, qui rend les rapports avec lui très difficiles¹. Son imagination malade est toujours prête à grossir le moindre malentendu et à en faire une offense délibérée. Ce sont là de mauvaises dispositions pour réussir dans le monde. Rousseau voulut cependant s'imposer au monde, et devenir un de ces brillants écrivains qu'il voyait triompher autour de lui dans les salons. Il ne sut pas s'y prendre, déçut et froissa ses protecteurs par un mélange inconcevable d'humilité et d'orgueil, fit piètre figure dans les réunions mondaines, eut des déboires littéraires, et dut se rendre compte, qu'avec tout le génie qu'il se sentait, il ne réussirait jamais dans ce Paris, où il voyait des imbéciles

lu probablement aussi aux Charmettes, comme le montre M. Masson dans son édition de la *Profession de Foi du Vicaire Savoyard*, p. 516.

1. Voyez le *Mémoire à M. de Sainte-Marie* (1740) et la lettre à Malesherbes du 4 janvier 1762, qui sont des documents de premier ordre sur le tempérament de Rousseau, en outre les *Confessions*.

l'éclipser sans peine et s'imposer par leur bagout. Il en accusa ses amis, l'univers entier, excepté lui-même. Il prit en aversion le milieu qui le repoussait et aperçut alors les défauts d'une société dont l'éclat l'avait d'abord séduit : ces financiers insolents et véreux, réunissant à leur table tout ce que Paris comptait d'artistes et de beaux esprits, et mariant leurs filles à des comtes et à des marquis¹; ce luxe de la capitale, édifié sur la misère de tout le royaume; la dissolution générale² se donnant des airs d'élégance, cette dissolution française si difficile à comprendre pour des étrangers; l'impiété impudemment affichée, et des écrivains, de prétendus « philosophes » courtisant cette richesse et ces vices, se faisant les propagateurs de cette effroyable licence d'opinions et d'incrédulité sous prétexte d'affranchir les esprits, par ailleurs mendiant la protection des pouvoirs qu'ils combattaient³. Rousseau vit un jour tout cela comme en un éclair, et comprit où était sa véritable vocation. Il serait l'homme qui jetterait la vérité brutale à la face de cette civilisation ivre d'elle-même, et il écrivit ses *Discours*⁴, sources

1. Voyez la brillante société reçue par les Dupin (*Confessions*, l. VII). Chez La Popelinière elle est peut-être plus brillante encore. Les hommes de lettres sont parmi les plus empressés à fréquenter les fermiers généraux Helvétius, « philosophe » et fermier général, en pensionne plusieurs. Buffon, Voltaire fréquentent chez les Dupin; Duclos, Raynal, Suard, chez La Popelinière.

2. Cette dissolution, il faut le noter, n'existe que dans la noblesse, la haute bourgeoisie de la capitale et chez les gens de lettres. Le peuple est sain. Le débauché Casanova est frappé, à Paris, de l'honnêteté des femmes de chambre (*Mémoires*, Paulin, 1843, t. I, p. 546). La même impression ressort du *Voyage sentimental* de Sterne.

3. C'est le grand reproche que leur adressera Rousseau dans tous ses écrits, à partir des *Discours*. La *Nouvelle Héloïse* et l'*Emile*, notamment, débordent de haine contre ce Paris des grands et des gens de lettres ou philosophes. Dès son premier *Discours* Rousseau part en guerre contre les philosophes et les littérateurs parisiens.

4. Nous n'entrerons pas ici dans la discussion d'usage sur les droits respectifs de Rousseau et de Diderot à la paternité de l'idée générale du premier *Discours*. Cette discussion est pour nous sans objet. Disciples tous deux des Anglais, ils devaient avoir, sur la question du rôle des sciences et des lettres,

de sa doctrine. Mais il ne s'est produit aucun miracle sur la route de Vincennes en octobre 1749. Il est seulement arrivé que le développement intérieur d'un écrivain français est alors parvenu à un point qui va permettre à des idées étrangères de fructifier chez nous comme elles n'avaient pu encore le faire jusque-là.

Sur aucun point, certainement, l'insuffisante information de notre école actuelle d'historiens de la littérature. — la même qui mène si grand bruit autour de ses méthodes scientifiques, — en ce qui concerne les littératures étrangères, ne lui a joué un plus mauvais tour que sur cette question des « sources » des *Discours* de Rousseau. Elle cite avec componction Élien, Plutarque, Sénèque, Montaigne, l'Écriture, qu'il fallait peut-être citer en effet, mais en seconde et troisième ligne. Elle va chercher les inévitables auteurs de récits de voyage de la fin du xvii^e siècle et du début du xviii^e, les Gabriel de Foigny, les Denis Veiras, les La Hontan et autres, qui ont tout au plus fourni à Rousseau quelques misérables détails, et *elle néglige complètement des ouvrages contemporains, des ouvrages de premier ordre, alors dans toutes les mains et familiers à Rousseau plus qu'à quiconque, qui lui ont apporté toute prête sa thèse essentielle, parce que c'était déjà leur thèse, et lui ont donné les moyens de la développer avec éclat.* Dans son premier *Discours* Rousseau soutient que les sciences et les arts ont corrompu l'humanité ; dans le second il oppose la félicité de l'état de nature, où tout le monde était libre et heureux, aux iniquités et aux misères d'une société fondée sur l'inégalité. Or, la supériorité de l'état de nature sur l'état de civilisation, n'était-ce pas là le dogme fondamental de ce

une opinion analogue, au moins dans leurs moments de particulière ferveur naturaliste. Mais seul Rousseau, comme nous l'expliquons, a pu lui donner, *par suite des circonstances et de son tempérament*, toute sa force antisociale. Du reste, il semble bien que la part de Diderot ait été exagérée par ses amis, dans une intention hostile à Rousseau.

sensualisme anglais et germanique qui mettait partout l'instinct au-dessus de la raison ; et la nocivité de la littérature et des arts, ces produits par excellence de la civilisation, n'en découlaient-elle pas logiquement ? Il y a plus. Dans son *Essai sur l'Homme*, que Rousseau connaissait depuis les Charmettes et qu'il a vanté à plusieurs reprises, *Pope avait esquissé l'histoire de l'humanité, telle qu'elle revient dans le second Discours* : ses premiers débuts innocents, son éducation par l'instinct des animaux, l'âge patriarcal, puis l'apparition de la superstition et de la tyrannie¹. . . Que Rousseau se soit inspiré de ce tableau célèbre de Pope, cela ne fait aucun doute. Le parallélisme général des deux morceaux et de multiples coïncidences de détail le prouvent surabondamment. Vers la fin seulement il s'en écarte, mais pour suivre Locke². De même, pour son premier *Discours*, la

1. Rappelons que ce tableau, familier à tous les esprits au XVIII^e siècle, depuis la traduction de du Resnel en 1736, se trouve à la fin de l'épître III.

2. Le tableau du développement de la société n'était nullement impliqué, — on l'oublie trop, — par la question posée à Rousseau. C'est sous l'influence des écrivains anglais, notamment sous l'influence de Pope et de Locke, qu'il a été amené sans aucun doute à traiter la question de cette manière. Il y a de nombreux souvenirs de Pope dans le second *Discours*. Pope avait dit : « L'étude propre de l'homme est l'homme » (II^e Epître). Rousseau écrit (*Préface*) : « La plus utile, et la moins avancée de toutes les connaissances humaines me paraît être celle de l'homme », et (préambule de la première partie) : « C'est de l'homme que j'ai à parler ». Il est donc poursuivi par le vers de Pope. Comme Pope encore il découvre dans l'homme deux grands principes. Comme chez Pope, son homme primitif s'élève en imitant les animaux. Il a la même conception optimiste de l'humanité à ses origines que Pope, et il lui emprunte le terme d'« état de nature ». Le fameux mouvement de la phrase : « Le premier qui ayant enclos un terrain... », par lequel Rousseau passe de la description de l'état de nature à celle de l'état de société, rappelle un mouvement analogue de Pope, servant de transition dans une circonstance semblable : « Who first taught... ». Mandeville est aussi utilisé. Rousseau lui emprunte, de son propre aveu, le second des grands instincts dont il dote l'homme, la sympathie pour ses pareils. Dans Swift il a pu trouver l'idée que la civilisation a affaibli nos corps et nous a apporté toutes sortes de maladies, et cette autre que les fruits et le sol sont à tous. Locke, auquel il est fait allusion au début, règne sur toute la fin du second

besogne était plus qu'à moitié faite par les Anglais et les Allemands. Swift avait tourné en ridicule nos sciences et nos arts dans son *Gulliver*, et dressé l'image d'un peuple heureux, — les Houynnhnhs, — qui les ignorait complètement. Mandeville, dont Rousseau réfutera partiellement les théories, en avait montré la source impure, et Pope encore avait vanté le bonheur de l'Indien qui a su rester dans l'heureuse ignorance où l'avait placé le Créateur¹. Faut-il mentionner aussi Haller, ce compatriote de Rousseau, dont les *Alpes*, traduites dès 1749 dans une revue de Hollande, célébraient les vertus d'une population rude et simple et rappelaient, — comme Rousseau le fera, — que Rome avait péri lorsque les lettres et les arts y eurent efféminé les âmes²? Rousseau n'avait donc pas besoin de demander à des

Discours, où Rousseau résume purement et simplement le traité du *Gouvernement Civil*, qui sera la base de son *Contrat social*. On peut noter aussi que Rousseau, dans ce *Discours*, fait une profession de foi sensualiste, quand il dit : « Tout animal a des idées puisqu'il a des sens... ».

1. Rousseau réfute les théories de Mandeville sur l'utilité du luxe, dans la seconde partie du *Discours sur les Sciences et les Arts*, mais il a montré peu auparavant, en suivant Mandeville, que nos connaissances étaient nées de nos « vices ».

2. Les *Alpes* parurent en 1749 au t. VII de la *Nouvelle Bibliothèque Germanique*, très lue à Paris. Dès 1747, Tschärner avait fait paraître dans la *Bibliothèque raisonnée des ouvrages savants de l'Europe*, publiée à Amsterdam et très répandue aussi, l'*Épître sur la Fausseté des vertus humaines* (t. XXXIX, 2^e partie), toute pleine d'idées empruntées à Swift et à Mandeville. Haller était connu en France bien avant la traduction de ses *Poésies suisses* en 1750 par Tschärner et la « campagne » de Grimm en sa faveur. La Mettrie, par exemple, dans sa dédicace de l'*Homme-Machine* à Haller en 1747, montre qu'il a lu ses poésies. Le *Journal des Savants* s'occupa de la polémique qui résulta de cette dédicace et inséra la protestation de Haller. Il paraît difficile, sinon impossible, que Rousseau, qui lisait les gazettes de Hollande comme on le voit par sa correspondance, n'ait pas eu connaissance, avant 1750, d'un poème comme les *Alpes*, qui célébrait son pays natal. Dans le *Discours sur les Sciences et les Arts*, il est fait deux allusions aux vertus simples des Suisses, qui paraissent bien avoir été suggérées par la lecture des *Alpes* de Haller. La Suisse y est appelée une « nation rustique, si vantée pour son courage », et on y rappelle, une autre fois, que ces « pauvres montagnards dont toute l'avidité se bornait à quelques peaux de moutons », avaient battu

écrivains sans considération et sans talent, ou à des auteurs du passé, dont la manière de sentir était toute différente de la sienne, ce que des ouvrages récents et illustres lui offraient dans la forme même où son esprit pouvait le mieux l'accueillir. Cela est si vrai, que presque tous les contemporains ont plus ou moins exposé les mêmes idées, et dans des ouvrages où la marque anglaise est patente, ainsi Prévost dans son *Cleveland*, Diderot dans son *Supplément au voyage de Bougainville* tout plein de Mandeville, Voltaire lui-même. — il faut y insister, — dans maint épisode de ses romans : l'épisode de l'Eldorado dans *Candide*, celui des Gangarides dans la *Princesse de Babylone*, pour ne rien dire de l'*Ingénu*, d'*Amabed* et des *Oreilles de milord Chesterfield*. Mais, chez tous ces écrivains, le thème de la bonté de l'état de nature et de la perversité de la civilisation, reste un thème secondaire. Chez Rousseau, en lutte ouverte contre son temps, comme nous venons de le voir, *il passe au contraire au premier plan*. Cette rencontre significative, — ignorée aussi de nos historiens littéraires, — entre Rousseau et les écrivains anglophiles de son époque, règle, selon nous, la question des « sources » de ses deux *Discours*, qui sont de toute évidence des « sources » anglaises.

C'est aussi l'attitude hostile de Rousseau envers son siècle qui lui a dicté sa *Nouvelle Héloïse*, composée à un moment où il avait pris pleine conscience de sa mission et rompu avec ses anciens amis les « philosophes ». La *Nouvelle Héloïse* est le principal ouvrage de Rousseau, celui par lequel il a le plus influé sur l'évolution de notre littérature, en y introduisant le « roman bourgeois » des Anglais, comme Diderot y avait introduit leur drame. Car, que la *Nouvelle Héloïse* soit une imitation directe des romans de Richardson, la chose n'a sans doute plus

l'Autriche et la Bourgogne. Ces réflexions sont tout à fait dans l'esprit de Haller.

besoin d'être démontrée¹. Tout y rappelle la manière de l'écrivain anglais : l'emploi des lettres, l'intention délibérément moralisatrice, la nature de l'intrigue, les principaux caractères, la présence d'un personnage, « milord Édouard », qui représente l'Anglais-type, tel qu'on se le figurait alors, l'éloge des mœurs anglaises et un je ne sais quoi d'anglais dans le ton, que Rousseau, protestant d'origine, a infiniment mieux attrapé que Diderot. Il importe assez peu ici que le sujet même de la *Nouvelle Héloïse* reproduise une aventure d'amour vécue, ou plutôt rêvée, par Rousseau : cette aventure, — son amour pour

1. La preuve en a été fournie d'abord par E. Schmidt dans son *Richardson, Rousseau und Gœthe*, Iéna, 1875, puis par Texte dans son livre sur *Rousseau*, p. 277 et suiv., 285 et suiv. Mais ils n'ont pas épuisé, tant s'en faut, la liste des rapprochements que l'on pourrait faire entre la *Nouvelle Héloïse* et les romans de Richardson. Ainsi l'épisode de Saint-Preux chez les filles de joie à Paris rappelle incontestablement le lieu hospitalier où Lovelace avait enfermé Clarisse. Milord Édouard a des amours en Italie comme Grandisson. Saint-Preux est le précepteur de Julie comme Grandisson avait été le tutor de Clémentine. La question religieuse qui se pose à propos du mariage de Grandisson et de Clémentine, et la ferme attitude protestante de Grandisson ont pu réveiller le sentiment protestant de Rousseau, si développé dans son roman. La lettre posthume de Julie à Saint-Preux rappelle celle de Clarisse à Lovelace. La discussion sur le duel vient de *Grandisson*. Tout le XVIII^e siècle, du reste, avait vu les analogies entre les deux œuvres, ainsi le *Journal Étranger* (déc. 1761), le *Journal Encyclopédique* (15 mars 1763), Fréron dans l'*Année littéraire*, 1761, t. II, p. 306 et suiv., Grimm, Marmontel, La Harpe, etc. Mais il y a d'autres influences encore dans la *Nouvelle Héloïse*, celle du *Cleveland* de Prévost, dont le héros, combiné avec Grandisson, a servi à former « milord Édouard » ; celle de Milton qui a inspiré sans aucun doute à Rousseau son panégyrique de l'amour conjugal, panégyrique que Rousseau reprendra dans l'*Emile* et qu'il mettra là-bas sous l'invocation directe de Milton (*Emile*, l. V). La lettre CXI de la *Nouvelle Héloïse* sur la dignité du mariage et la bassesse de l'adultère est toute miltonienne. Rousseau se déclare aussi (l. XIII) partisan de la théorie de Shaftesbury sur l'identité du beau et du bien. D'autre part, le Dorval de Diderot a prêté des traits à Saint-Preux. C'est au *Père de Famille*, en outre, que le roman de Rousseau, dans sa partie négative du début, emprunte le thème de la révolte contre les « préjugés » sociaux en matière de mariage. Ces rapports entre les deux drames de Diderot et la *Nouvelle Héloïse* n'ont pas été suffisamment aperçus par la critique. L'influence de Muralt est plus connue. Ci-dessous nous en signalons une autre encore. — Pour la source anglaise des *Confessions*, voir plus loin, chap. III, § 3.

M^{me} d'Houdetot, on le sait, — il l'a coulée dans le moule du roman richardsonien et en a fait une œuvre du genre de *Clarisse Harlowe* et de *Grandisson*. Mais, au lieu de concevoir cet ouvrage, à l'exemple de Diderot, comme une exhortation à un monde dans lequel il se maintiendrait, il en a fait une arme *contre* ce monde, repoussé, condamné définitivement par lui. Là est la grande différence entre son initiative et celle de Diderot, et c'est par suite de cette différence que Rousseau, d'ailleurs mieux préparé que son ami, entrera plus profondément dans le génie du peuple voisin et en renforcera la pression sur le nôtre.

La *Nouvelle Héloïse* a été écrite, de même que les romans de Richardson, non seulement pour conter un drame emprunté à la vie courante, mais pour en tirer une leçon à l'adresse des contemporains. C'est cette leçon qui, chez Rousseau, est une condamnation. La condamnation de la société française du XVIII^e siècle est partout dans la *Nouvelle Héloïse*, où rien de ce qui caractérise notre civilisation d'alors, mœurs, littérature, théâtre, n'est épargné, et où le caractère français lui-même est âprement critiqué¹. Elle est surtout dans deux attitudes « morales », que Rousseau prend à l'égard du Paris de son temps. Rousseau, dans la *Nouvelle Héloïse*, s'érige en défenseur du mariage contre les gens du monde dissolus, et en champion du christianisme contre les « philosophes ». Après avoir cédé à l'appel des sens avec son précepteur Saint-Preux, Julie, l'héroïne du roman, devient l'épouse vertueuse d'un autre, et vit, meurt, en bonne chrétienne. Il y a dans la *Nouvelle Héloïse* un morceau sur la

1. Voyez notamment les lettres LXXIX à XCII. Par contre l'Angleterre est systématiquement vantée, — sauf sur quelques points de détail, — et opposée victorieusement à la France (cf. l. LXII, LXVII, LXVIII). Lorsque Saint-Preux décide de mener une vie active, il s'embarque sur une escadre *anglaise*. Le type de l'honnête homme et de l'esprit « libre » dans le roman est un Anglais, milord Édouard.

sainteté du mariage, et plusieurs passages où la dignité, les bienfaits de la religion sont célébrés¹. Rousseau reprendra cette double prédication dans son *Émile*. Il n'en a pas fallu davantage pour que l'on fit de lui le restaurateur de la morale et de la religion en France. C'est la théorie actuellement à la mode. Il convient cependant d'examiner de près l'inspiration véritable de Rousseau dans son prétendu roman d'édification. Un fait est hors de doute. *Même dans cet effort de réaction, qui a l'air personnel, Rousseau reste disciple des Anglais*, individualiste et naturaliste. La doctrine de la bonté de la nature, de la légitimité de l'instinct, en particulier de la passion, commande d'abord toute la première partie de la *Nouvelle Héloïse*. C'est au nom de cette doctrine que Saint-Preux s'insurge contre une organisation sociale qui met une barrière entre lui et M^{lle} d'Étanges, au nom de cette doctrine que Julie se jette dans les bras de son précepteur et se livre à lui, jeune fille, avec une frénésie sensuelle digne d'une courtisane. L'influence directe de Richardson, si pénétré lui aussi de complaisance pour l'instinct, s'ajoute à cette influence générale pour faire de toute cette première partie du roman de Rousseau, un livre d'une immoralité rare. Les héroïnes de Diderot offraient leurs sentiments amoureux. Celle de Rousseau offre son corps et imprime elle-même le premier baiser sur les lèvres de son amant. Les descriptions voluptueuses de Richardson dans *Paméla* et dans *Clarisse Harlowe*, qui devaient susciter chez nous un Choderlos de Laclos, un Restif et un marquis de Sade, portent déjà ici leurs fruits. Pour la première fois, dans un ouvrage français de haute tenue littéraire, l'amour est traité par son côté physique, et l'assouvissement de la passion charnelle clairement indiqué. L'acte irréparable commis. Julie s'installe dans le péché avec une impudeur tout à fait étrangère aux

1. Lettres LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, CXI, CXLI, CLXVI, CLXVII et suiv.

héroïnes de Richardson¹. C'est l'effet de l'indélicatesse foncière de Rousseau², de son tempérament trouble, et aussi de l'aggravation du naturisme, de Richardson à lui. Car partout, dans Rousseau, la théorie, sous-entendue chez Richardson, s'étale et déclame, avec une éloquence si chaude, si prenante, que l'on y sent engagée toute l'âme de l'auteur³. Le redressement moral et religieux ne vient qu'ensuite, quand toute l'ivresse séductrice de ce naturisme s'est déversée dans l'imagination du lecteur. Mais ce redressement lui-même, quel est-il? Rousseau va-t-il opposer maintenant à la griserie sensuelle du début, une doctrine ferme et objective du devoir, un idéal austère de renoncement? Non. La morale de Julie « convertie » et de Saint-Preux « relevé » par elle, est une morale de nobles intentions et de grandes phrases, une morale précaire, fondée sur l'équivoque, prête à céder au moment où Julie meurt, parce qu'elle n'a qu'une base individuelle et sentimentale, toute d'orgueil⁴. Cette base

1. Voyez les cinquante-cinq premières lettres, notamment les lettres XIII, XIV, XXIX, XXXII, XXXVI, LIII, LV.

2. Un exemple, entre mille, de cette indélicatesse. Le père de Julie, une fois réconcilié avec Saint-Preux, le plaisantera sur les singulières leçons qu'il a données à sa fille.

3. Saint-Preux à Julie après la faute : « Sois plus juste envers toi, ma Julie; vois d'un œil moins prévenu les sacrés liens que ton cœur a formés. *N'as-tu pas suivi les plus pures lois de la nature?* N'as-tu pas librement contracté le plus saint des engagements? Qu'as-tu fait que les lois divines et humaines ne puissent et ne doivent autoriser? » (l. XXXI). Toute la sophistication passionnelle du Romantisme est déjà là. « Vos deux âmes, dit aussi milord Édouard aux amants coupables, sont si extraordinaires qu'on n'en peut juger sur les règles communes: le bonheur n'est pour vous ni sur la même route, ni de la même espèce que celui des autres hommes... Il s'est joint à votre amour une émulation de *vertu* qui vous élève; et vous vaudriez moins l'un et l'autre, si vous ne vous étiez point aimés. »

4. C'est ce même orgueil qui pousse, dans la seconde partie du roman, M. de Wolmar à offrir chez lui l'hospitalité à l'ancien amant de sa femme, et engage celui-ci à accepter une proposition de ce genre. Wolmar doit être au-dessus des idées communément reçues. Saint-Preux et Julie ne peuvent pas se comporter comme des gens ordinaires. Les sentiments faux conduisent à des situations fausses.

est fournie par la religion de Julie, religion à laquelle Saint-Preux rend du reste un hommage qui vient plus de l'imagination que de la raison. Il n'y a aucune illusion à se faire sur le christianisme de Rousseau dans sa *Nouvelle Héloïse*. Ce christianisme est le *protestantisme anglais ou allemand* de son temps — c'est tout un — pénétré de naturisme et, au fond, matérialiste. Rousseau prend nettement parti contre le catholicisme, parce que le catholicisme contrarie la « nature ». « Toute fausse religion, fait-il dire à Saint-Preux, combat la nature. » Il prêche, pour son compte, un christianisme qui s'accorde avec elle, qui ne s'occupe pas du dogme, et n'a pour vague exigence que l'amour de Dieu et des hommes. Tel est aussi celui de la *Profession de foi du Vicaire savoyard* dans l'*Émile*¹. Ce christianisme, nous le connaissons. C'est celui que nous avons défini un « déisme replongé dans l'enthousiasme religieux ». C'est le christianisme anglais et allemand, tout gonflé de sensualisme naturiste, que Rousseau nous apporte, un *christianisme qui ne pourra être en France qu'antichrétien*. On voit combien il est téméraire de vouloir faire de Rousseau un restaurateur du christianisme et, à plus forte raison, du catholicisme. Rousseau représente bien, chez nous,

1. Dans la *Profession de Foi* la doctrine est plus approfondie et moins mystique que dans la *Nouvelle Héloïse*, écrite après le séjour à Genève, où Rousseau avait lu des ouvrages de Marie Huber et de Muralt, imprégnés de piétisme allemand, mais au fond c'est la même des deux côtés. Le *christianisme de Rousseau se précise et s'affirme toujours en s'opposant au catholicisme et au calvinisme orthodoxe*. Le ton, dans la *Nouvelle Héloïse*, est très anti-catholique (voir les lettres CXXI, CLVI, CLIX). La *Profession de Foi* évite les attaques directes contre le catholicisme, mais aboutit à un rejet total de tout ce qui le caractérise, à commencer par la Révélation. M. Masson, dans son livre sur la *Religion de Rousseau* (1916), a montré que c'était Clarke qui avait surtout inspiré ce document. Or, Clarke était un de ces théologiens anglais, dont le christianisme concordait avec le déisme et ne s'opposait réellement qu'à l'athéisme. Du reste, Pope ne plane pas moins que Clarke sur la *Profession de Foi*. Rousseau l'avait relu en 1756 et défendu contre Voltaire. *Tous les principes du déisme de Pope se retrouvent dans la « religion » de Rousseau.*

une réaction du sentiment religieux, correspondant à celle qui a eu lieu, quelques années auparavant, en Angleterre. Mais, là-bas, la réaction a été indigène et s'est inspirée du tempérament, des besoins profonds de la race. Dans la France anglicisée du XVIII^e siècle, elle puise à la source anglaise, protestante, et a pour résultat de nous enfoncer davantage encore dans l'atmosphère étrangère qui nous envahit.

Rousseau arrache donc l'âme française, — et par suite sa littérature, — un peu plus encore à elle-même. Son opposition contre son époque et notre civilisation, l'a jeté lui-même, en lui rendant la conscience de ses origines protestantes et genevoises, plus avant dans un génie apparenté : le génie anglo-germanique, auquel son éloquence toute française, — la seule chose qu'il ait de nous, — procurera un accès rapide et tumultueux dans notre peuple. En même temps, Rousseau, par instinct atavique et par suite des circonstances, fait accomplir un pas de plus à l'*individualisme*, à l'esprit antisocial. C'est même à ce sujet qu'il se brouille avec les « philosophes », en attendant que son « christianisme » le sépare tout à fait d'eux. Les héros du drame de Diderot prêchaient leur morale à la société ; Saint-Preux se sert de la sienne, — qui est la même, au fond, mais plus accentuée, — *pour la combattre*. C'est un solitaire comme Rousseau et, comme Rousseau encore, un égoïste et un orgueilleux. Sa grande affaire c'est de jouir de lui-même, par la tristesse aussi bien que par la joie. Sa religion, toute en effusions verbales, est une jouissance de plus, qui lui permet en outre, comme à Rousseau, de mépriser la foule matérialiste et corrompue. Sa morale, non moins déclamatoire, et qui n'attend pas les actes pour s'admirer, remplit le même office. Tout converge vers l'individu. Dorval est de beaucoup dépassé. C'est que Dorval était encore catholique et latin d'éducation, et que Saint-Preux est Suisse et protestant, presque Anglais. Rousseau, en outre, va développer en

lui une autre jouissance que Dorval connaissait sans doute, mais à laquelle il ne s'abandonnait encore que rarement : le *sentiment de la nature*, dont la vivacité sera chez Saint-Preux une conséquence directe de son horreur pour les hommes¹. C'est, avec la « religion », le grand apport de la *Nouvelle Héloïse*, et c'est aussi un *apport anglo-allemand*. Nous avons vu naître le sentiment de la nature en Angleterre, dans la riche poésie de Thomson, et Haller le transporter en Allemagne. Ce serait une erreur de croire que Rousseau l'a découvert de nouveau et à part de ces écrivains. Rousseau a lu les *Alpes* de Haller avant d'écrire sa *Nouvelle Héloïse*, et probablement aussi les *Saisons* de Thomson, déjà répandues de tous côtés, en l'écrivant. Saint-Preux, confiant à la nature les émotions de son amour, rappelle un personnage dessiné par Thomson dans une situation semblable. Cette nature est, dans la *Nouvelle Héloïse*, la montagne helvétique chantée par Haller, et où Rousseau, comme son compatriote bernois, découvre avec ravissement une population aux mœurs simples et aux manières cordiales, qu'il oppose à celle des cités. Ses montagnards, ainsi que ceux de Haller, méprisent l'argent. Il peint volontiers aussi leurs occupations, leurs jeux,

1. Que l'instinct antisocial soit à la racine de l'amour de Saint-Preux, — c'est-à-dire de Rousseau, — pour la solitude, certaines déclarations très significatives ne permettent pas d'en douter. « O nature ! ô ma mère ! lui arrive-t-il de s'écrier, me voici sous ta seule garde : il n'y a point ici d'homme adroit et fourbe qui s'interpose entre toi et moi » (*Confessions*, 2^e partie, l. XII : à Saint-Pierre). Mais ce furent là ses sensations dès l'Ermitage, après la rupture avec Paris et avec les « philosophes ». Voyez la lettre à Malesherbes du 26 janvier 1762 : « J'allais alors d'un pas plus tranquille chercher quelque lieu sauvage dans la forêt, quelque lieu désert où rien ne montrât la main des hommes, n'annonçât la servitude et la domination, quelque asile où je pusse croire avoir pénétré le premier, et où nul tiers importun ne vint s'interposer entre la nature et moi ». En tout cas, le sentiment de la nature n'apparaît dans les œuvres de Rousseau qu'après sa brouille avec la société. Ses œuvres précédentes n'en offrent pas de trace. C'est là, selon nous, un fait capital, qui montre que cet aspect de son génie s'explique, comme tous les autres, par le trait essentiel que nous avons relevé au début dans son tempérament : la misanthropie orgueilleuse.

et reprend ce thème, cher à Haller, une seconde fois, à propos des paysans de M. de Wolmar. Le « jardin anglais » de celui-ci ne serait-il pas, de même, une réplique du parc décrit si éloquemment par Thomson¹⁾ Mais il y a déjà chez Rousseau un ton plus personnel et plus mélancolique que chez ses deux prédécesseurs, qui étaient des âmes sereines. Élève de Richardson, habitué à remuer les passions tragiques de l'âme comme son maître, malheureux lui-même ou s'imaginant l'être, ennemi des hommes, il demande au sentiment de la nature davantage, et apporte à la grande confidente une sensibilité plus meurtrie. Il est plus lyrique et moins « descriptif ». C'est dans ce sens que va progresser la littérature.

1. La traduction des *Saisons* de M^{me} Bontemps parut, il est vrai, seulement en 1759, mais le poème anglais, nous l'avons dit, était déjà très répandu en France avant cette date. Nombreux en tout cas sont, dans la *Nouvelle Héloïse*, les passages qui rappellent Thomson, ainsi la description du jardin « anglais » de Julie, l'amant qui erre dans la montagne en revoyant partout l'image de sa maîtresse (cf. fin du *Printemps*), la fenaison, la tonte des moutons, les travaux de l'automne. Quant à l'imitation de Haller, dans l'excursion de Saint-Preux sur les montagnes du Valais, elle ne paraît pas douteuse. Ce sont les mêmes spectacles de la nature (oppositions violentes) que Saint-Preux observe, les mêmes réflexions morales qu'il fait. Du reste, en tant que peintre de la nature, Rousseau n'atteint pas Thomson.

CHAPITRE III

LE DILETTANTISME SENTIMENTAL DES ANGLO-GERMAINS ET SON ACCLIMATATION EN FRANCE.

I

Ainsi, du sensualisme matérialiste nous voici arrivés à l'individualisme. Il n'en pouvait être autrement. C'est par la raison que l'homme se rapproche de ses semblables et se confond avec eux ; c'est par la sensibilité qu'il s'en éloigne et devient à lui-même son propre univers. La raison est humaine, la sensibilité est individuelle. Du jour où les mouvements instinctifs de l'âme prenaient le pas sur ses fonctions rationnelles, l'individualisme devait aussi prévaloir. La situation de l'homme par rapport à la société est donc maintenant totalement changée. Autrefois, ces grandes manifestations de la vie collective que sont la religion, la morale, l'art, la littérature, l'enveloppaient, le reliaient aux autres êtres pensants. Aujourd'hui il en fait quelque chose de personnel, qu'il interprète et modifie à son gré, suivant les exigences de sa sensibilité. C'est cette sensibilité qui commande désormais. Pour la satisfaire, il a découvert la nature extérieure et le monde réel ; il s'est mis en communication sentimentale avec tout ce qui l'entourait. Il y ajoutera autre chose, les besoins de jouissance de son âme étant inépuisables. La réalité présente

une fois absorbée, il s'étendra vers le passé, vers le rêve. L'imagination entrera en jeu pour lui apporter de nouvelles émotions. Mais le point de vue restera le même. Tout sera subordonné aux fantaisies du « moi » individuel, formidablement hypertrophié. Par là *un élément de complexité* se glisse dans l'âme humaine et dans la littérature, qui ne s'y trouvait pas auparavant : une demi-sincérité avec laquelle il faudra compter et qui nous place aux antipodes de nos pères. Ceux-ci sentaient franchement et directement. L'écrivain, l'artiste modernes se dédoublent. Il y a en eux un acteur et un spectateur. Dans toutes leurs jouissances et leurs tristesses ils se contemplent eux-mêmes, prennent des attitudes, jusque dans la morale et la religion. C'est le résultat de l'intervention décisive de ces races du Nord, si étrangement compliquées, si rebelles à toute discipline intérieure. L'individualisme anglo-germanique, fondé sur la prédominance des instincts antirationnels de l'âme, s'est communiqué à la littérature. Il la conduira vers cette forme suprême de la jouissance intellectuelle qu'est le lyrisme moderne.

Un exemple typique de ce nouvel état d'esprit est fourni par Sterne, qui ne saurait mieux être placé qu'au commencement de ce chapitre¹. L'auteur de *Tristram Shandy* et du *Voyage sentimental* n'a plus rien de commun avec les écrivains de l'ancienne école. Ceux-ci contaient pour conter, se soumettaient aux exigences de leur sujet. Sterne conte pour déployer les grâces de son esprit et en faire miroiter les paillettes. Il est auteur jusque dans la moindre de ses phrases. Ce qu'il expose ne l'intéresse que dans la mesure où il y trouvera des occasions de briller à ses propres yeux et aux yeux du lecteur. Il bouleverse l'ordre des chapitres, s'attarde à dessein sur des riens, n'achève pas ce

1. Sterne est postérieur à Young, que nous étudierons plus loin. Nous ne le plaçons là que parce qu'il incarne admirablement le type nouveau qui va prévaloir dans la littérature.

qu'il a commencé. Ce sont les digressions qui forment la vraie trame de ses livres, les morceaux où, à propos de n'importe quoi, il pourra épancher sa précieuse sensibilité. L'ouvrage n'est plus rien. L'auteur est tout, avec son « humour », ses caprices, ses « poses », son érudition, sa gravelure aussi. On dirait une sirène déroulant son corps onduleux devant le public, parfois une courtisane qui, se livrant à une danse lascive, découvrirait et voilerait tour à tour ses charmes les plus secrets, exciterait le désir du spectateur, s'y déroberait et s'offrirait à lui de nouveau. Sterne a des passages pleins de la plus profonde humanité, d'autres où il n'est plus qu'un « cabotin » vulgaire, de fort mauvais ton. Son œuvre offre le même mélange que sa vie. Le clergyman, l'homme de bien y fait place soudain au conteur cynique, à l'amateur d'obscénités capable d'outrager de la façon la plus indécente la morale et la religion¹. Et le point de départ de tout cela, c'est que Sterne se donne à lui-même et aux autres en spectacle, persuadé que rien ne saurait être plus captivant que son « moi » caméléonesque. On voit que nous avons fait du chemin depuis les classiques.

Le cas de Sterne va nous aider à comprendre ceux d'Edward Young et de Macpherson, les deux écrivains qui feront franchir au sentiment individuel, en marche vers le lyrisme, l'étape

1. Voyez, au début de *Tristram Shandy*, les détails sur la conception du héros par son père et sa mère, mêlés de bouffonneries. Il est, ensuite, au moins étrange d'entendre l'auteur, qui est prêtre anglican, développer un projet malpropre et saugrenu de baptiser les enfants dans le ventre de leur mère. Plus loin, c'est un mélange *sui generis* de scatologie à la Swift et de sentimentalité faisandée. Il y a même chez Sterne des « saletés » — c'est le mot — probablement sans exemple jusque-là, notamment au chap. cccxxxi. La façon dont la veuve Wadman se fait montrer la « blessure » de l'oncle Tobie n'est qu'une perpétuelle gravelure (chap. cccxxviii et suiv.). Sterne suggère la représentation obscène, s'interrompt, y revient, précise encore, avec un art infernal, qu'on ne peut comparer en effet qu'au manège d'une courtisane. À côté de cela, tout l'épisode de Lefèvre est empreint de véritable sensibilité. Voyez aussi les chap. cclv et cclxxii et suiv.



YOUNG ENTERRANT SA FILLE
Frontispice de MARILLIER pour *Les Nuits*.
(Trad. LE TOURNEUR, 1769.)

décisive, en donnant l'essor à l'imagination rêveuse. Young était un « clergyman » comme Sterne, et, comme lui aussi, un « clergyman » mondain. Après avoir passé la plus grande partie de sa vie à courir après les honneurs et les avoir, en somme, manqués par excès de zèle intrigant, Young, qui avait également poursuivi sans grand succès la gloire des lettres, se reposait dans sa grasse cure de Welwyn et dans un mariage des plus aristocratiques, lorsque le hasard, aidé de sa propre ingéniosité, fit brusquement de lui un écrivain illustre. A des intervalles assez rapprochés il perdit la fille de sa femme, son gendre et sa femme elle-même. Ce que furent les sentiments réels d'Young en ces circonstances, il est difficile de le savoir avec exactitude. Mais, quelque temps après ce triple deuil, paraissait sous son nom, un ouvrage en vers au titre lugubre, les *Night Thoughts*, où il se montrait ensevelissant de ses propres mains, la nuit, à la clarté d'une torche, dans le Midi de la France, sa fille bien-aimée, à laquelle les durs habitants du pays avaient refusé une sépulture, parce qu'elle était protestante¹. L'histoire fit le tour de l'Europe et arracha des larmes abondantes aux âmes sensibles. Elle était inventée de toutes pièces par un homme, un père, qui avait estimé l'occasion favorable pour prendre devant ses contemporains une attitude « intéressante »². Devant lui-

1. *Night Thoughts*, III. Les *Night Thoughts* ou *Nuits* parurent de 1742 à 1745. La couverture des *Nuits* montrait l'auteur méditant, par un beau clair de lune, dans le cimetière de Welwyn.

2. La belle-fille d'Young, en réalité, était morte à Lyon et avait été ensevelie dans le cimetière protestant de cette ville de la façon la plus convenable (cf. Bregnot du Lut. *Nouveaux Mélanges bibliographiques et littéraires*, Lyon. 1829, p. 363). Young a donc cyniquement menti. Dans son étude sur *Edward Young* (1901) M. W. Thomas a proposé une autre interprétation des faits. Young, selon lui, aurait réellement enseveli à Montpellier, non sa belle-fille mais une fille naturelle, qu'il aurait ensuite voulu faire confondre avec sa belle-fille. Cette explication, peu convaincante, n'a pas été adoptée en général. Elle se heurte au témoignage précis d'Young lui-même à Tscharnier. La tradition montpelliéraine, comme cela arrive souvent, est née de

même aussi, car, de cette aventure fausse et de ces deuils en grande partie truqués, Young va tirer de vrais sanglots et un poème immortel, les *Nuits*. La « sentimentalité » nouvelle nous réserve ces surprises.

Les *Nuits* débutaient par un tableau d'une saisissante tristesse : un vieillard quittant sa couche, où il ne peut trouver le sommeil, pour gémir dans les ténèbres et à la clarté scintillante des astres sur la perte des siens, pour appeler, en écoutant le glas trop lent des heures nocturnes, la sombre Mort, qui seule lui apportera la paix vainement attendue ici-bas, en le rendant à des êtres chers. A vrai dire, Young, dans cette funèbre lamentation, n'inaugurait pas un genre nouveau. Le génie anglais, si volontiers mélancolique, avait déjà évoqué avant lui ces images lugubres, et tout un chœur de poètes désabusés accompagne la voix du chantre des *Nuits*¹. Mais ils s'en étaient tenus ou allaient s'en tenir à des considérations d'ordre général sur

l'œuvre littéraire. Les Anglais venant de plus en plus nombreux visiter le prétendu tombeau de Narcissa, la population, qui y trouvait son compte, adopta la légende et l'embellit. L'embarras d'Young, lorsqu'on le questionnait à ce sujet, s'explique parfaitement par la conscience qu'il avait de son mensonge. Il est inutile de recourir à une hypothèse romanesque et sans fondement. Du reste, toute cette aventure est en harmonie avec le caractère d'Young, fort sujet à caution selon M. Thomas lui-même (cf. p. 45-46, 50, 68-69, 77, 104, 113, 139-142, 195 et suiv.). Il y a aussi dans son œuvre des accès de fanatisme anti-romain et anti-français, qui ne rendent toute l'histoire que trop vraisemblable. Enfin Young ment non seulement sur les circonstances de l'ensevelissement de sa belle-fille, mais sur tous les deuils qu'il a éprouvés, et qui ont été beaucoup plus espacés, beaucoup plus légers aussi, semble-t-il, à son âme, qu'il ne les représente. Voyez Thomas, p. 139-142.

1. En 1722 avait paru un *Nocturne de la Mort* de Thomas Parnell. Avant la publication des *Nuits*, Robert Blair avait composé un *Tombeau*, que le succès de l'œuvre d'Young le décida à publier en 1743. Vinrent ensuite les *Méditations parmi les Tombeaux* d'Hervey, qui furent presque aussi célèbres que les *Nuits*, les *Plaisirs de la Mélancolie* de Thomas Warton, et surtout l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Gray (1750) et le *Village abandonné* de Goldsmith (1770), deux chefs-d'œuvre dont la réputation sera européenne.

la vanité de l'existence, à des descriptions de cimetières et de tombes, d'arceaux gothiques emplis du hululement de la chouette et des sifflements plaintifs du vent. Young apportait autre chose : quelque chose de plus simple et de plus poignant, l'atroce aventure d'un père ensevelissant lui-même son enfant, la nuit, à la dérobée, dans une fosse creusée de ses mains. Il donnait ainsi à ses gémissements un point de départ *réel, personnel*. De plus, dédaignant les sinistres accessoires de ses prédécesseurs ou contemporains, il ouvrait d'un seul coup à l'imagination endeuillée, l'immensité de la nuit, ce silence sans bornes, où l'homme sent son isolement et sa petitesse et peut faire le compte de toutes ses pauvres illusions perdues. C'était là un champ bien autrement fécond pour le lyrisme, et, de fait, le poète des *Nuits* dépasse de si loin tous ses rivaux dans ce genre d'inspiration, qu'il a mérité de l'incarner presque à lui seul aux yeux de la postérité.

Une autre innovation marque son poème. A un moment donné le prêtre se réveille chez cet acteur littéraire, comme peut-être le père s'y était réveillé. Le spectacle de la nuit parsemée d'étoiles élève son âme vers Dieu, le créateur de toutes ces merveilles. Au chant de détresse que devaient être seulement à l'origine ces *Nuits*, succède un chant de consolation et d'espoir, un vrai *panégyrique de la religion*. Young avait, au milieu de ses erreurs et de ses faiblesses, l'âme d'un chrétien. Lié avec Pope, il avait vu avec regret celui-ci se faire, dans son *Essai sur l'Homme*, l'apôtre du déisme, et le lui avait reproché. L'idée lui vint, en présence de la faveur qu'avaient obtenue auprès du public ses premières *Nuits*, de les continuer par d'autres, où il réfuterait les arguments des impies et prouverait les dogmes essentiels du christianisme¹. Sans doute il ne faudrait pas exa-

1. Young n'avait certainement pas projeté, au début, une œuvre aussi con-

miner de trop près non plus le christianisme d'Young. Comme celui de la plupart de ses compatriotes, même les plus pieux, il est fortement entaché de déisme et de sensualisme. Young, par exemple, assigne comme fin à la vie le bonheur et approuve les passions¹. Mais, par d'autres côtés, il sent réellement la grandeur de la religion, ce que n'avait pas fait Pope, ni aucun déiste. Il met la poésie à son service. *Il fait du sentiment religieux une émotion poétique*, qui deviendra chère à l'âme humaine. Sur les traces de Newton, il s'élance dans « la mer sans rivages » où flottent les astres, en montre le cours invariable et sûr, et fait apparaître Dieu dans cette immensité régie par sa sagesse. Il montre, contrairement à Pope, l'insuffisance de cette vie pour satisfaire nos aspirations les plus hautes, et entraîne ces mêmes aspirations vers l'au-delà, élargissant ainsi prodigieusement le domaine de la rêverie solitaire, mélancolique, abaissant pour elle les barrières du monde étroit qui nous enferme, la grisant d'infini, pour tout dire, lui apportant une volupté morbide de plus, car la religiosité d'Young n'est qu'une forme du mal de vivre.

La tristesse que le poète des *Nuits* épanchait sur la destinée

sidérable. La préface de sa quatrième *Nuit* semble indiquer qu'il va en rester là. Mais le succès qu'il avait obtenu l'engagea à poursuivre, et il écrivit en tout neuf *Nuits* (9 635 vers). La seconde partie du poème est assez faiblement reliée à la première et la contredit parfois. La quatrième et la cinquième *Nuit* servent de transition. Le panégyrique de la religion ne commence véritablement qu'avec la sixième. Les dernières *Nuits* sont très longues.

1. Voyez sur la légitimité des passions, *Nuit VII*, v. 63-80; pour l'éloge du plaisir, la seconde partie de la *Nuit VIII*. Young le pessimiste en arrive à appeler la vertu « la poursuite du véritable intérêt personnel », et à déclarer l'existence bonne (cf. *Nuit VII*, v. 240 et suiv., 169 et suiv.). « Ce qu'aime la nature est bon », déclare-t-il. Il a aussi de longs développements sur l'union des sexes, qui porte le bonheur des sens à son point culminant. *Young, adversaire de Pope, est au fond un pur sensualiste*, et sa religion est toute dans l'imagination. La vulgarité de sa morale fut relevée de son temps, même en Angleterre. En France on ne verra pas plus cela que la fausseté de ses allégations touchant sa belle-fille.

individuelle, Ossian la répandra sur les *générations des hommes*, sur l'histoire. Mais Ossian, qu'est-ce ? C'est Macpherson. Là encore une supercherie assez misérable servira de point de départ à une grande œuvre. Un jeune Écossais, obéissant à la mode générale qui porte les contemporains vers la littérature populaire¹, a recueilli quelques traditions poétiques de son pays natal, en langue gaélique. Il les montre à un critique influent d'Édimbourg, qui veut à toute force y voir les débris d'un ou de plusieurs poèmes gaéliques perdus, et les publie comme tels. Le succès est à ce prix, et Macpherson, pauvre, obscur, est avide de succès. Du reste, il est déjà lié par un premier mensonge, car, parmi les « fragments » soumis à son protecteur, il y en a un certain nombre qui sont entièrement de son cru. Le public s'intéresse à cette poésie « gaélique ». Macpherson, alors, frappe le coup décisif et donne, à quelques années de distance, les deux grandes épopées gaéliques attendues, *Fingal* et *Temora*, accompagnées de nombreux morceaux, le tout étant attribué à un « barde » calédonien du temps jadis, nommé Ossian. Telle est, en deux mots, l'histoire de l'*Ossian* de Macpherson². Celui-ci l'a composé en s'inspirant de quelques traditions authentiques, augmentées d'emprunts de toutes sortes faits à Homère, à la

1. Cette mode commence à l'origine même du XVIII^e siècle. Addison, dans son *Spectator*, consacre plusieurs fascicules à commenter la *Chasse dans les Cheviots* et les *Enfants dans la Forêt*, deux vieilles ballades dont il signale les beautés. N. Rowe, dans la préface de *Jane Shore* (1713-1714), vante de même les vieilles ballades. On en fait des recueils dès la fin du XVII^e siècle, et ces recueils se multiplient dans la première moitié du XVIII^e. Le plus important sera celui de l'évêque Percy en 1765, *Reliques of Ancient english Poetry*, qui aura un retentissement européen. Ici encore, c'est l'Angleterre qui détermine une mode d'une importance capitale pour la formation de la littérature moderne.

2. On trouvera un exposé complet de la question dans l'*Introduction* de l'*Ossian en France* de M. Van Tieghem (1916). Les emprunts directs aux ballades gaéliques se réduisent à peu de chose : des noms, quelques thèmes généraux. La plupart des épisodes sont pris dans la Bible, Homère, Virgile, Shakespeare, etc.

Bible, à Virgile, à Milton, à Shakespeare, etc., et surtout en y insufflant toute la poésie de son époque, celle d'Young notamment dont son âme était pleine. *Ossian* est un faux caractérisé¹. Mais, en se mettant dans la peau d'un autre, — qu'on nous passe l'expression, — Macpherson, écrivain médiocre et sans personnalité pour son propre compte, a créé une œuvre de véritable poésie, dont la séduction sera prodigieuse. Le culte du « moi » a développé, en effet, la même complexité dans la littérature que dans la morale. C'est quand il se guinde dans un rôle fictif et qu'il prend des attitudes, que l'homme moderne est pleinement lui-même. Des deux Macpherson comme des deux Young, le vrai, pour l'histoire de la poésie, est celui qui ment.

La fiction de Macpherson est ingénieuse. Le vieux barde Ossian, resté seul après la disparition des siens, se console en chantant les exploits dont il a été le témoin dans sa longue carrière. Des expéditions audacieuses d'envahisseurs venus sur les flots orageux de la mer, des combats singuliers, des fêtes après la victoire, égayées par les couplets héroïques, des aventures d'amour tragiquement dénouées, des scènes de dévouement exalté, chevaleresque, défilent sous nos yeux dans la pénombre grise des siècles évanouis, avec, de temps à autre, un adieu mélancolique à l'astre du jour qui s'engloutit dans les vagues glauques, ou une invocation à la lune, à l'étoile du soir, qui montent à l'horizon. Les guerriers luttent bravement et tombent, les races illustres s'éteignent, les palais, autrefois pleins de la

1. Le succès de Macpherson déchaînera en Angleterre une véritable épidémie de supercheries littéraires. John Clark, John Smith, Edmond de Harold, Mac Callum publieront de nouveaux poèmes « gaéliques », dont quelques-uns, ceux de Smith notamment, seront très lus en France. Chatterton fabriquera de prétendus textes du *xv^e* siècle, et, démasqué, se donnera la mort. William Henry Ireland découvrira l'acte de baptême de Shakespeare, un manuscrit autographe du *Roi Lear*, un fragment d'un *Hamlet* antérieur à celui que nous avons, et même une « pièce perdue » du grand auteur dramatique, qu'il réussira à faire jouer.

ioie bruyante des festins et du chant des bardes, ne résonnent plus que des gémissements de la bise glacée du Nord. Et le vieil Ossian pleure sur tout cela, en attendant la mort qui ne vient pas assez vite à son gré. C'est la lamentable épopée de la vanité de nos existences humaines et de la fuite irrésistible du temps. Gloire, amour, jeunesse gonflée d'espoir et de généreuses ambitions, tout passe, tout s'écroule, et la voix même qui rappelle encore ces choses se taira bientôt. Certes, ce n'était pas la première fois que de semblables accents de désolation s'élevaient. Qui, mieux qu'un Bossuet, avait, devant d'illustres tombeaux, et du haut des sommets de l'histoire universelle, proclamé le néant des choses humaines? Mais Bossuet en tirait une conclusion de foi et de soumission à la volonté divine. Il confirmait par ce spectacle les âmes chrétiennes dans leur solide espérance. Macpherson les laisse sous l'impression nue et désolée de cette ruine éternelle. Il les y enferme, les berce à la plainte qui monte du passé, leur enseigne une souffrance pleine de charme, le lent assoupissement des énergies vitales dans la tristesse. Son point de vue est tout individuel. Le monotone écroulement des siècles, jadis haute leçon de devoirs immédiats, n'est plus qu'une jouissance mélancolique, comme le sifflement du vent sur les bruyères¹.

Et, à ce sentiment délicieux dans sa morbidité, il apporte un cadre approprié, toute une nature que ne soupçonnaient pas encore les imaginations, et que quelques vers seulement de Thomson faisaient pressentir : l'Écosse aux rivages blanchis par l'écume, aux lourds nuages noirs passant sur les landes désertes, aux torrents qui mugissent sans fin dans des gorges

1. Il est cependant excessif de prétendre, comme le fait M. Van Tieghem, que toute inspiration chrétienne est bannie de l'Ossian de Macpherson. *Le sentiment de la vanité des choses, est une forme du sentiment chrétien*, qui deviendra génératrice de foi chez les successeurs d'Ossian en France, comme nous le verrons, mais par le détour de l'imagination.

solitaires, aux châteaux écroulés, envahis par le chardon et la ronce. C'était dans ce paysage nouveau, aux tonalités indécises et fuyantes, que Macpherson plaçait la scène de ses poèmes, montrant parfois, en de rares tableaux, une tombe déserte sur laquelle hurlaient des chiens, quelques pierres éparses, couvertes de mousse, où s'asseyait Ossian pour gémir, ou ces brouillards qui se tordent le long des collines avec des gestes presque humains et abritent les génies de l'air. Imparfait, vagues et indéfinis comme les événements qu'il racontait, les paysages de Macpherson étaient, comme eux, étonnamment suggestifs de poésie. Justement par ce qu'ils avaient d'imprécis ils retenaient l'imagination. L'esprit, séduit par ces images informes et changeantes, les continuait, les achevait, et dans l'enchantement d'*Ossian* l'Europe allait apprendre à « rêver ».

Mais le génie anglais, dont la fécondité, dans toute cette période, tient du prodige, ne devait pas en rester là. Il allait fixer cette nostalgie errante des imaginations sur une époque précise, où elles pourraient se rassasier des pittoresques images d'une vie disparue. En 1764 un riche oisif anglais, Horace Walpole, fils du premier ministre de Georges I^{er}, faisait imprimer sur ses presses particulières un petit roman, le *Château d'Otrante*, qui eut un succès rapide¹. L'auteur, qui se préparait à désavouer son œuvre et ne l'avait pas signée de son vrai nom, se hâta de la reconnaître lorsqu'il vit qu'elle réussissait. Il la publia derechef, avec une préface où il expliquait qu'il avait voulu introduire de nouveau dans le roman quelque chose pour l'imagina-

1. Ce roman de Walpole se rattache à tout un mouvement de retour au moyen âge, parallèle au développement du goût pour la poésie populaire. C'est une autre forme du réveil de l'imagination. Les principales étapes en sont, avant Walpole, les *Lettres sur la Chevalerie et la Romance* de l'évêque Hurd (1762), écrites sous l'influence des *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie* de Lacurne de Sainte-Palaye, mais tournées directement vers l'utilisation poétique du moyen âge; en outre, la même année, le « roman historique » de Thomas Leland, intitulé *Longsword, comte de Salisbury*.

tion. Son histoire est puérile, un vrai conte de nourrice, bon à amuser des enfants. Il y a là-dedans des spectres, des souterrains, des gémissements mystérieux, des phénomènes inexplicables. Mais la scène est placée en Italie et les événements ont lieu en plein moyen âge. *Le moyen âge, le catholicisme*, voilà ce que Walpole apporte aux imaginations. Lui-même est un sceptique, le type du « dilettante », qui, n'ayant aucun ferme appui moral et intellectuel, passe sa vie à chercher, pour son caprice voluptueux, des jouissances dont il voudrait bien faire croire ensuite qu'il n'est pas dupe. Le moyen âge, objet de préoccupations érudites et littéraires depuis quelque temps, l'a retenu, de cette manière un peu suspecte. Il s'est fait construire un château « gothique » et explore avec prédilection les vieux manoirs, les vieilles abbayes de l'Angleterre et du continent. Parfois même il se plaît, lui protestant convaincu, à reproduire les cérémonies du culte catholique, par amusement, dit-il¹. Son roman est le produit de cet état d'esprit bizarre et en garde l'empreinte équivoque.

Aussitôt, comme si elle n'eût attendu que ce signal, l'imagination anglaise se précipite dans la même voie. Walpole a des disciples, une Mrs Radcliffe, un Lewis, dont les œuvres connaîtront une fortune européenne. Le penchant anglais, si prononcé, pour le mélodrame, trouve là une ample carrière. Le

1. Voyez *La Vie d'un Dilettante*, Horace Walpole, par Paul Yvon, 1924, p. 504. Walpole écrit à une jeune fille ces lignes caractéristiques de son état d'esprit : « Oui j'approuve votre goût pour les pompes de la religion romaine, et je me demande si le monde ne perdrait pas quelque chose de ces jouissances que procure l'imagination par l'extinction de cette religion, comme il a perdu au déclin de la chevalerie et à la proscription des divinités païennes » (Yvon, p. 583). C'est déjà exactement, on le voit, le point de vue romantique. Ce que nous voudrions montrer ici, en prenant ce courant de dilettantisme catholique et médiéval à son origine, c'est dans quelles circonstances de race et de « milieu » il a pris naissance. Il est aisé d'apercevoir, après ce que nous avons dit, tout ce qu'il a d'anglais, de germanique et de protestant.

moyen âge, les pays catholiques du Sud. Espagne, Italie, avec leurs moines que l'esprit protestant se représente volontiers sanguinaires et luxurieux¹, leurs brigands, leurs châteaux perdus dans les montagnes et les forêts, où se passent des choses sinistres : c'est tout cela qui fera la matière du « roman noir ». Les œuvres ont en général peu de valeur, mais elles secouent les nerfs et ébranlent les imaginations, grâce à ce dosage particulier de fantastique et de réel qui est un des secrets de l'invention anglo-germanique, et en mêlant aux évocations colorées, brutales même, du passé, des aventures terrifiantes qui les emplissent de vie. Les traits, faussés ou non, — cela importe peu pour le moment, — du moyen âge s'enfoncent dans les esprits, leur deviennent familiers. Une nouvelle source d'inspiration est ouverte. Elle est susceptible de fournir les thèmes les plus divers. A l'écart du « roman noir », un poète écossais, qui sera cher à Chateaubriand, Beattie, dans le premier chant de son *Minstrel*², unit au paysage de sa terre natale et à la rêverie ossianique la vision enchanteresse d'un moyen âge de chevaliers, de nobles dames, de cortèges brillants, de salles retentissantes du bruit des fêtes... *Tout ce qui constituera l'état d'âme « romantique » est maintenant à peu près trouvé ici, en Angleterre* : le culte du « moi » allant jusqu'au dilettantisme de l'émotion et à la « pose » insincère, la rêverie mélancolique et

1. Le caractère anticatholique du « roman noir », surtout à partir de Mrs Radcliffe, doit être soigneusement retenu, car il reparaitra dans notre Romantisme, après la première période de sympathie pour le catholicisme. Par là on peut dire que, d'avance, le dilettantisme médiéval du Romantisme est condamné à l'« anticléricisme » final d'un V. Hugo et d'un Michelet. Ce n'est qu'une des causes de cette déviation mais c'est une des plus directes. Miss Alice Killen, dans son livre sur le *Roman terrifiant ou Roman noir* (1924), a judicieusement noté ce trait du genre qu'elle étudie.

2. Le *Minstrel* parut en 1771-1774 et resta inachevé. Chateaubriand en a traduit, — très librement et avec des omissions, — le premier chant, en juin 1801.

l'aspiration à l'infini, la religiosité vague, le sens des aspects tristes de la nature, le regret des époques passées, une prédilection esthétique pour le catholicisme et le moyen âge. Il n'y manque plus guère que la passion amoureuse jouissant aussi d'elle-même comme d'un sentiment exquis et douloureux, apparenté à la tristesse des choses. L'Allemagne va l'apporter.

II

Un premier contact avec la littérature anglaise avait éveillé, nous l'avons vu, le génie poétique allemand ; un second, plus intime, l'émancipa tout à fait. Vers 1770, sous l'influence d'Young, d'Ossian et de Shakespeare, accompagnés par Diderot et Rousseau, dont l'inspiration anglaise nous est désormais connue, éclate dans la littérature allemande un mouvement appelé *Sturm und Drang* (assaut et poussée), qui marque le vrai début de la grande période littéraire de l'Allemagne moderne, celle qu'illustreront à jamais les noms de Goethe et de Schiller. Le lyrisme s'approfondit et s'enrichit ; le drame et le roman bourgeois éclosent véritablement, ainsi que le drame historique. Il ne manquera plus à cet effort tumultueux qu'un retour de discipline antique et française pour le conduire aux pures hauteurs de l'art classique¹.

L'œuvre par laquelle le *Sturm und Drang* allemand agira principalement sur la littérature européenne est le *Werther* de Goethe. Ce petit roman retrace une aventure personnelle de son auteur. Mais, là encore, ce qui importe c'est moins cette aventure elle-même que la façon dont elle a été traitée. *Werther*, à cet égard, se rattache directement à la *Nouvelle Héloïse*, dont la

1. Voir notre *Histoire générale de l'Influence française en Allemagne*, chap. vi.

popularité en Allemagne fut immense¹, mais il marque un pas de plus dans l'individualisation du sentiment amoureux, exalté et mélancolique, accompli sous l'influence prépondérante d'Young et d'Ossian, ces vrais pères du lyrisme allemand personnel. Saint-Preux mettait sa passion au-dessus de toutes les conventions humaines et ne reculait devant aucun obstacle pour l'assouvir. C'était là son individualisme. Werther ne songe même pas à donner une fin semblable à la sienne. Il aime la fiancée d'un ami et n'entend pas la lui disputer. Il sait donc d'avance que son amour est sans issue. Mais il s'accommode de cette situation équivoque. Car c'est moins Charlotte qui lui est chère que sa passion sans espoir pour elle, le sentiment qu'il l'aime et qu'elle l'aime peut-être. Il y a là quelque chose qui berce délicieusement son âme. Caresser, choyer cette âme est en effet sa grande affaire. Pour la mieux dorloter il cherche la solitude, où les mille voix de la nature lui parlent un langage secret et délicieux. Il fuit les hommes, dont le contact la froisserait. Il la nourrit de lectures poétiques, qui créent autour d'elle un monde approprié à ses besoins, tour à tour idyllique et attristé. Il lui fait même une religion à part, où Dieu n'est plus qu'un père compatissant et la source éternellement féconde de la vie. C'est dans cet univers intérieur que l'amour entre comme une *volupté nouvelle*, pour en devenir en quelque sorte le centre. Toutes les jouissances d'imagination de Werther se disposent autour de Char-

1. Les rapports de détail entre les deux œuvres ont été étudiés par E. Schmidt dans son *Richardson, Rousseau und Goethe*, déjà cité. Ils sont en nombre infini, et on peut dire que chaque lecture nouvelle en révèle qu'on n'avait pas aperçus. Mais, à côté de la *Nouvelle Héloïse*, les *Nuits* et surtout *Ossian*, tiennent une très grande place dans *Werther*. La scène culminante du roman se place après une lecture exaltée d'Ossian que fait Werther à Charlotte. Voyez aussi l'éloge d'Ossian dans la lettre du 12 octobre : « Ossian a supplanté Homère dans mon cœur... » *Ossian et Young* marquent précisément la distance qui sépare la mélancolie de Werther, qui aboutit au suicide, de la « sensibilité » déclamatoire, mais encore attachée à l'existence, de Saint-Preux.

lotte. Sa passion s'agrandit et se poétise dans une intime union avec son sentiment de la nature et du divin, et même avec ses émotions littéraires. Il aime Charlotte comme il aime le Créateur, la solitude, Homère ou Ossian.

Le jour donc où cette jouissance maîtresse menace de lui échapper, par suite d'une imprudence de sa part où son doux commerce sentimental avec Charlotte est exposé à une rupture peut-être définitive, il est parfaitement incapable de supporter cette perspective et se tue. Tel est le cas singulier que le jeune Goethe analyse avec une extraordinaire sûreté dans son *Werther*.

Werther représente, à cette époque, la contribution la plus directe et la plus importante du génie allemand à l'évolution générale de la littérature¹. Mais le *Sturm und Drang* a eu d'autres initiatives remarquables. C'est encore au jeune Goethe qu'est due la création du « drame historique », par son *Goetz de Berlichingen*. Cette pièce, à peu près contemporaine de *Werther*, se rattache à l'influence de Shakespeare, que les Allemands avaient adopté comme le dieu du théâtre, et dont ils s'étaient servis, avec Lessing, pour battre en brèche l'autorité jusque-là incontestée de nos classiques. *Goetz de Berlichingen* est la seule tentative dramatique du *Sturm und Drang*, avant les pièces de Schiller, qui ait un réel mérite. Ce n'est pas, hâtons-nous de le dire, une véritable œuvre de théâtre. Affranchi des unités de temps et de lieu, abusant des changements de scène, sans action au sens traditionnel du mot, le drame de Goethe est injouable, et par là le jeune novateur s'est rendu, à coup sûr, la tâche facile. *Goetz* a cependant une originalité incontestable. Si l'on consent à ne voir en lui qu'une chronique découpée en actes et en scènes², c'est une chronique merveilleusement vivante et

1. Voir notre livre sur *l'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, p. 65. et suiv.

2. C'est bien ce que fut d'abord la pièce de Goethe sous sa première forme

d'un pittoresque inconnu de Shakespeare lui-même. Shakespeare a le sens direct de la réalité. Mais, comme les grands peintres italiens du xv^e siècle, il transpose tous les sujets qu'il traite, à quelque temps qu'ils appartiennent, dans la réalité de son époque. Il n'a pas, à proprement parler, de « couleur historique ». Trouver cette *couleur historique*, c'est-à-dire fixer les caractères *individuels* d'une époque, était réservé à la période qui vit l'éveil de l'imagination au service du dilettantisme individuel. Le siècle où se passe l'action, dans *Götz*, est merveilleusement noté dans le décor, les personnages, le langage. C'est bien l'Allemagne du xvi^e siècle qui reparait à nos yeux, avec ses chevaliers-brigands, son empereur faible, ses évêques brouillons et intrigants, ses juristes au jargon pédantesque, ses familiers de cour insolents, ses tribunaux secrets, ses paysans, ses soldats, ses marchands, ses bohémiens. Un seul trait est moderne : l'appétit d'indépendance du héros, en qui l'auteur incarne beaucoup plus l'individualisme de son propre temps que la turbulence féodale du xvi^e siècle. Mais, tel qu'il est, ce drame fait date. Nous le retrouverons parmi les œuvres qui ont éveillé le génie d'un Walter Scott, et même à l'aurore de notre Romantisme.

Une autre production du *Sturm und Drang* jouera un rôle dans la formation du grand romancier anglais et l'élaboration de notre Romantisme. C'est la *Lénore* de Bürger. *Lénore* est un fruit de l'influence anglaise en Allemagne. En 1765 l'évêque anglais Percy avait publié un recueil de vieilles ballades anglo-écossaises, sous le titre de *Reliques of Ancient english Poetry*. Cet ouvrage, très goûté en Allemagne pour les mêmes raisons que

de 1771, et ce qu'elle est restée encore en grande partie dans la seconde rédaction de 1772-1773. Goethe s'était servi, pour composer son drame, de l'autobiographie de Götz de Berlichingen, publiée à Nuremberg en 1731, par Franck von Steigerwald, sous ce titre : *Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen... zum Druck befördert*. Götz avait vécu au xvi^e siècle.



LÉNORE

« Hurrah ! ... la lune éclaire et les morts vont vite !

Lithographie de TONY JOHANNOT.

l'*Ossian* de Macpherson, est à l'origine de *Lénore*¹. Bürger a voulu donner là un pendant aux chansons populaires de Percy. Obéissant à l'esprit de son temps, qui, en Allemagne comme en Angleterre, était violemment attiré par le fantastique, il en a développé le côté *supernaturel*. Un jeune fille, Lénore, attend son fiancé. Ne l'ayant pas reconnu parmi les soldats qui reviennent de la guerre, elle s'endort très agitée, en maudissant le Ciel. Un cavalier frappe à sa porte et lui propose de l'emmener au loin avec lui, pour célébrer leurs noces. C'est son fiancé et c'est la Mort, qui conduit la jeune fille, après une chevauchée infernale, à la tombe ouverte qui l'attend. Ame rude et brutale, Bürger, dont c'est là la seule œuvre qui compte, a su rendre l'inquiétante figure du cavalier-fantôme et l'effroi croissant de la jeune fille. Il ne manquait à sa ballade, pour répondre entièrement aux besoins de son temps, que d'être placée dans un décor médiéval. Bürger en avait fait, à tort peut-être, un épisode de la célèbre guerre de Sept ans. Les premiers traducteurs anglais la reculeront de plusieurs siècles dans le passé, et elle satisfera ainsi, dans un genre tout voisin de *Götz de Berlichingen*, aux exigences des imaginations tournées avidement vers le moyen âge et ses vagues terreurs.

Le *Sturm und Drang* s'achevait, après avoir livré à la littérature universelle *Werther*, *Götz de Berlichingen* et *Lénore*, lorsqu'un jeune écrivain le raviva pour un instant. Cet écrivain était Frédéric Schiller, le principal génie dramatique de l'Allemagne d'alors et de toujours. Parmi les drames qu'il composa en s'inspirant tour à tour de Shakespeare et de Diderot ou de Mercier, et en y joignant l'influence de Goethe son aîné, un surtout, les *Brigands*, était destiné à une fortune européenne. Les *Brigands* procèdent de l'esprit de *Götz de Berlichingen* et de

1. Voyez Bonet-Maury, *Bürger et les Origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, 1889.

Werther. Le héros de Schiller, comme *Werther*, est un sentimental, à l'âme pleine d'amour et ouverte aux beautés de la nature¹. Mais c'est un sentimental doué de l'énergie belliqueuse et de la soif d'action de *Goetz*. Parce que son père, trompé par de faux rapports, l'a rejeté loin de lui, et parce que la société n'est pas conforme à l'idéal qu'il porte dans son sein, Charles Moor se met à la tête d'une troupe de brigands et s'insurge contre l'ordre légal. Mais ce n'est pas un bandit vulgaire. Il n'attaque que les méchants, les oppresseurs du peuple, et protège les petits, défend les innocents. Il a le cœur plein de rêves généreux, veut relever son pays à la hauteur des républiques de l'antiquité, le guérir de la mollesse et des vices qui le paralysent. Bref, c'est le *brigand généreux*, le vrai représentant de la justice et de la noblesse d'âme dans un siècle dégénéré². Et, à la fin, quand il se remet lui-même aux autorités pour expier ses « crimes », tout l'intérêt du spectateur est avec lui. Dolent et passif avec *Werther*, l'individualisme s'est fait agressif, révolté. Les phrases de Rousseau, que Charles Moor débite, ont derrière elles désormais des fusils et des piques.

III

Ces fusils et ces piques joueront peut-être un rôle dans nos épisodes révolutionnaires, car les *Brigands* de Schiller obtien-

1. Voyez acte IV, scène I.

2. Acte II, sc. III; acte I, sc. II. Tout cela ne va pas d'ailleurs sans de singulières outrances de sentiment et de langage. C'est cette même inspiration individualiste, et parfois forcenée, qui revient dans les autres drames de jeunesse de Schiller : *Fiesque*, *Cabale et Amour*, *Don Carlos*. *Fiesque* prêche un idéal « républicain » à la Rousseau; *Cabale et Amour* est une satire impitoyable contre la corruption des gouvernements et des cours; *Don Carlos*, une évocation de l'Espagne intolérante de Philippe II, avec, au centre, la figure anachronique d'un représentant de la « liberté de penser » et des droits du « peuple », le marquis de Posa.

dront un assez vif succès lorsqu'ils seront joués en 1792 devant le public parisien¹. Mais ils n'auront que peu d'influence littéraire en France². La critique de l'ancien régime trouvera la pièce trop irrégulière, et quand ces scrupules seront en partie tombés, au début du XIX^e siècle, on aura sous les yeux les brigands de Byron, plus séduisants encore que celui de Schiller. Cette défaveur s'attacha également à *Götz de Berlichingen*, qui ne sera apprécié chez nous qu'aux jours du Romantisme naissant, comme aussi *Lénore*. C'est en Angleterre que ces productions caractéristiques du *Sturm und Drang* exerceront toute leur influence. La seule qui ait été véritablement goûtée en France est *Werther*, qui, apprécié déjà à la veille de la Révolution, sera prodigieusement populaire au lendemain de la catastrophe, engendrera des romances, des pièces de théâtre, jusqu'à des modes, et sera à l'origine de quelques œuvres notables comme *Delphine*, *René*, le *Peintre de Salzbourg* de Nodier, la *Valérie* de M^{me} de Krudener, *Obermann*, *Adolphe*, etc.³ La vogue de *Werther* s'explique elle-même par l'extraordinaire succès, chez nous, des œuvres anglaises de même inspiration. A la vérité, parmi les grands romanciers anglais, successeurs de Richardson, deux, Smollett et Goldsmith, seront à peu près négligés. Mais, contrairement à ce que disent certains historiens de la littérature, Fielding sera très goûté⁴. Nous avons signalé son influence décisive sur les romans de Voltaire. Il y

1. « C'est le système jacobin dans son essence ; Robert est un idéal du chef de la Montagne » (G. Sand, *Histoire de ma vie*, 1879. t. I, p. 191-192). Le traducteur avait du reste encore idéalisé les personnages de Schiller.

2. Voir notre *Influence allemande*, p. 65 et suiv. Les deux traductions qui nous révélèrent *Werther* sont, l'une de 1776, l'autre de 1777.

3. *Ibid.*

4. C'est là la grande erreur commise par J. Texte dans son livre, d'ailleurs si utile, sur *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*.

aurait peut-être, ici, à joindre un nom illustre à celui-là. le nom de Rousseau. Il est probable, en effet, que, sans le précédent de *Tom Jones*, celui-ci ne se serait pas décidé à écrire ses *Confessions*, ou qu'elles ne seraient pas tout à fait ce qu'elles sont. Les *Confessions* sont un roman autant qu'une biographie, et il est impossible de ne pas remarquer entre le héros de ce roman, Jean-Jacques, le vagabond cynique, aux multiples défaillances mais au « cœur » généreux, et Tom Jones, des analogies frappantes, qui ne peuvent être l'effet du hasard¹. Il y a là semble-t-il, un problème qu'aurait dû retenir la critique plus qu'il ne l'a fait. Sterne fut aussi très goûté en France. Diderot l'imita lourdement et grossièrement, — comme il avait imité Richardson, — dans son *Jacques le Fataliste*. Il y eut chez nous de nombreux « voyages sentimentaux », dont le seul qui mérite d'être rappelé est le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre². Mais la grande faveur alla à Young ainsi qu'à ses émules, et à Ossian. Le traducteur, dans les deux cas, fut Le Tourneur. Ses *Nuits* d'Young remaniaient considérablement le texte anglais, mais le rendaient ainsi plus accessible aux lecteurs français, qu'en eussent rebuté les longueurs, et surtout elles faisaient, dans leur introduction, une large place à la « légende » d'Young, vieillard vertueux et désabusé, ensevelissant lui-même sa fille à la lueur d'une lanterne et passant le

1. Comme Tom Jones, Rousseau erre sur les grands chemins, cueille des amours de passage, commet des indécrottes, se laisse entretenir par une femme mûre, dont il est l'amant. Il ne s'agit pas de savoir si tout cela est faux ou vrai. La question qui se pose, ici comme toujours, c'est d'expliquer que l'on en ait fait un livre. Et nous croyons que, sans le précédent de *Tom Jones*, les *Confessions*, qui échoquèrent tout ce qu'il y avait de délicat en France, même parmi les admirateurs de Rousseau, parce qu'elles heurtaient de front notre sentiment des convenances littéraires, n'auraient pas été écrites sur ce ton.

2. F. B. Barton, *Etude sur l'influence de L. Sterne en France au XVIII^e siècle*, 1917. Cette influence se prolongera sur les débuts du XIX^e siècle, où Nodier, V. Hugo jeune, Balzac et d'autres la subiront encore.

reste de sa vie à gémir¹. Le public français du « sceptique » XVIII^e siècle avait en réalité soif de contes de cette sorte, et Young devint un de nos « saints » nouveaux. On traduisit, on imita les *Nuits*. L'imagination française s'imprégna de lugubre². Ce fut bien autre chose encore quand parurent, par les soins de Le Tourneur derechef, les poèmes d'Ossian. Ce pseudo-barde calédonien a été une des admirations les plus vives et les plus persistantes de notre peuple à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, au point que l'on peut parler d'un véritable « culte » ossianesque en France. Son influence sera incalculable³. Le même Le Tourneur compléta son œuvre d'intermédiaire, en joignant aux traductions d'Young et d'Ossian, une version nouvelle des pièces de Shakespeare, qui eut un succès considérable, en dépit des protestations de Voltaire, maintenant inquiet pour la tradition nationale, et s'ajouta aux œuvres précédentes pour précipiter la révolution littéraire déjà commencée⁴.

1. Le Tourneur traduisit les *Nuits* d'Young en 1769. Voir sur l'auteur anglais son *Discours préliminaire* et le frontispice lugubre du tome second. Le Tourneur prend toutes les déclarations d'Young au pied de la lettre, et noircit encore la destinée de son héros. La vie d'Young devient, sous sa plume, un vrai mélodrame. Il le compare à une « lampe sépulcrale » (cf. t. I, p. v). Young était connu chez nous depuis 1760-1762. Hervey fut traduit en 1770 par M^{me} d'Arconville, et par Le Tourneur, en 1771. Cette traduction de Le Tourneur contenait aussi l'*Élégie* de Gray, que M^{me} Necker traduisait de son côté en 1765. Les imitateurs furent innombrables. Il en est d'inattendus. A côté des amateurs du genre sombre, qui s'appellent Baculard d'Arnaud, Mercier, Dorat, Delille, Fontanes, etc., on trouve un Choderlos de Laclos, auteur d'*Épîtres à la Mort* (1777). Rappelons que Diderot fut un fanatique d'Young, comme il le sera d'Ossian. Rousseau connut aussi et apprécia les *Nuits*.

2. Voir sur tout cela Van Tieghem, *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, 1921 (*Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 2^e série t. XVI).

3. L'*Ossian* de Le Tourneur parut en 1777, avec un *Discours préliminaire* enthousiaste et très habile. Sur la diffusion et l'influence d'Ossian en France, voir Van Tieghem, *Ossian en France*, 1917.

4. La traduction de Shakespeare par Le Tourneur, dont le premier volume

La remarque que nous avons faite plus haut s'applique encore ici. Ce n'est pas dans la poésie proprement dite qu'il faut chercher le principal terrain d'action de ces ouvrages étrangers. Certes, les idées et les sentiments qu'ils apportaient y ont largement pénétré. Les « descriptifs » comme Roucher et Delille sont pleins d'Young et d'Ossian. Chénier lui-même puise abondamment à la source anglaise, bien qu'il fasse mine de temps à autre de la condamner. Fontanes fut un admirateur déclaré des Anglais, et il imita directement la fameuse *Élégie sur un cimetière de campagne* de Gray. Milton, suivi maintenant de Klopstock¹, fut un des auteurs de chevet de nos poètes. Shakespeare inspira Ducis et d'autres que lui. Cependant, pour les raisons que nous avons indiquées, la fécondation, dans ce domaine, n'eut que des effets restreints. C'est ailleurs que l'on doit l'étudier, c'est-à-dire dans les genres en prose, plus neufs, plus indépendants. Mais, ici, une distinction s'impose entre les deux principaux d'entre eux : le drame et le roman, distinction toute à l'avantage du second. Ce n'est pas que le « drame » n'ait continué son rôle d'intermédiaire entre la littérature anglaise et la nôtre. Avec Mercier, ce fils intellectuel de Diderot, il s'alimentera à Shakespeare; avec Baccus d'Arnaud, fondateur du « genre sombre », à Young lui-même et à ses émules. Cependant l'essor du drame sera paralysé par le milieu auquel il s'adresse. La tragédie subsistant

parut en 1776, et qui devait en comprendre vingt, fut un vrai triomphe. Elle était dédiée au Roi. Le Roi et la Famille royale de France, tous les grands du royaume, les « philosophes » et les littérateurs, le Roi d'Angleterre, l'Impératrice de Russie, étaient parmi les souscripteurs. Le *Discours préliminaire* était un panégyrique très adroit, mais très convaincu, de Shakespeare. Ce fut ce panégyrique, par endroits sévère pour notre théâtre et notre critique, qui fit éclater Voltaire, déjà irrité des progrès de l'anglomanie, et le poussa à écrire ses fameuses Lettres à l'Académie de 1776.

1. Sur la popularité de Klopstock en France, à la fin du XVIII^e siècle, voyez notre *Influence allemande*, p. 94 et suiv.

toujours, c'est au « peuple » que va de plus en plus le « drame », et il s'abaisse forcément à mesure qu'il cherche plus bas son public. Les hautes destinées rêvées pour lui par Diderot ne se sont pas réalisées. Certes, il vit, et même il pullule, mais c'est à peine s'il est encore, à la fin du XVIII^e siècle, un genre littéraire. Avec les Baculard d'Arnaud, les Léonard, les Loaisel de Tréogate, le roman descend peut-être aussi bas. Pourtant il y a en lui quelque chose qui le sauvera, du moins en partie : *l'élément personnel, lyrique, qui est le véritable côté par où s'opère l'évolution de la littérature*. C'est cet élément lyrique qui attirera vers lui les grands écrivains que la poésie proprement dite ne tente pas et que le drame rebuterait. Deux surtout vont faire subir aux sentiments apportés récemment par les Anglo-Germains une transformation décisive, en les rapprochant curieusement de la tradition nationale. C'est cette transformation qu'il nous faut étudier avec quelque détail, puisqu'elle paraît inconnue encore aux historiens de notre littérature.

Le premier de ces écrivains est Bernardin de Saint-Pierre. La critique universitaire est particulièrement sévère pour lui. « Éreinter » Bernardin de Saint-Pierre est aujourd'hui le devoir essentiel de quiconque s'en occupe. Les mots d'« ineptie », de « niaiserie » sont les moindres qu'on lui applique. On peut abandonner l'homme, en lui, à ses censeurs. Il n'a rien en effet de particulièrement sympathique. Mais réduire, comme on le fait couramment, l'apport de Bernardin de Saint-Pierre à la « couleur exotique » est une injustice et une erreur. Le rôle de cet écrivain, que Chateaubriand jeune et Lamartine aimèrent, a été bien autrement important. Ce que fut ce rôle, c'est l'histoire littéraire « comparée » qui va nous le révéler. Car Bernardin de Saint-Pierre, — ce qu'on omet régulièrement de nous dire, — est tributaire lui aussi des littératures du Nord. C'est un disciple de Rousseau avant tout, nous enseigne-t-on. Sans doute. Sa

croissance à la bonté de la nature et à la supériorité du sentiment sur la raison lui vient de Rousseau. Même dans *Paul et Virginie* il y a des souvenirs de la *Nouvelle Héloïse*¹. Mais ce qui explique le passage, chez lui, du roman à l'« idylle », la transformation de la *Nouvelle Héloïse* en *Paul et Virginie*, c'est bel et bien une influence étrangère, celle de Gessner, que Bernardin comptait au nombre des « vastes génies » qui ont honoré l'humanité². Des souvenirs directs de l'auteur zurichois apparaissent dans son petit récit. Les deux enfants qui grandissent dans la « nature », loin des hommes, font songer aux personnages d'*Évandre et Alcimne* et du *Premier Navigateur*³. Le vieillard secourable et plein de sagesse de *Paul et Virginie* est aussi un type nettement gessnérien, que l'on retrouvera notamment dans *Daphnis*. La catastrophe, qui sépare éternellement les deux amants de Bernardin, est calquée sur mainte catastrophe de ce genre chez Gessner, où l'eau joue souvent un rôle tragique, en particulier dans *Daphnis* encore. Le procédé du « songe », cher à Gessner, revient chez Bernardin⁴. Du reste notre compatriote avait marché déjà

1. Le thème de la mésalliance ou la lutte contre les préjugés sociaux en fait de mariage, qui est à la base de *Paul et Virginie*, est très probablement emprunté au roman de Rousseau.

2. Voyez *Études de la Nature*, II, éd. Aimé-Martin, p. 122-123. Les « vastes génies » qui ont honoré l'humanité sont, pour les nations étrangères, Le Tasse, Shakespeare, Pope, Addison, Gessner.

3. Dans *Évandre et Alcimne* un jeune homme et une jeune fille de grande famille, élevés à la campagne dans l'ignorance de leur condition, et idylliquement amoureux l'un de l'autre, éclatent en virulentes déclamations contre tout ce qui représente la société et la civilisation. Voyez notamment les actes II et III, où Évandre rabroue un petit-maître, un officier, un courtisan et un savant, et Alcimne les femmes de chambre qui veulent la styler. On voit le rapport étroit de cette donnée avec la donnée fondamentale de *Paul et Virginie*. Virginie et sa mère, isolées dans leur île, loin du reste des hommes, rappellent d'autre part Sémide et sa fille Mélide. Les jeux innocents de Mélide et ses essais de culture reviendront aussi dans *Paul et Virginie*, comme ses troubles amoureux.

4. Voyez, pour Gessner, notamment la *Mort d'Abel* et le *Premier Naviga-*

sur les traces de l'écrivain suisse dans une œuvre antérieure, la *Pierre d'Abraham*¹. Mais Bernardin n'a pas imité Gessner seul. Un passage de *Paul et Virginie* porte la trace visible de l'influence de Milton. Les *Saisons* de Thomson lui ont probablement suggéré l'épisode de Ruth, joué par Paul et sa compagne. N'oublions pas, d'ailleurs, que Thomson, avant Bernardin, avait chanté magnifiquement la nature tropicale dans son *Été*, où figure un orage très semblable à celui de *Paul et Virginie*². Young et Ossian ne sont pas non plus absents de l'inspiration générale de notre compatriote. Le vieillard de *Paul et Virginie*, s'il ressemble au vieillard de *Daphnis* tant qu'il reste mêlé à l'action, prend une physionomie étrangement ossianesque lorsqu'il raconte l'histoire des malheureux qu'il a vu s'éteindre dans la douleur, et proclame la vanité des espoirs de ce monde. Et peut-être la musique du vent et des flots, qui enveloppe mélancoliquement l'idylle tropicale de Bernardin, est-elle un écho de l'orchestration puissante des poèmes d'Ossian. Les emprunts à Young ne sont pas moins apparents. C'est l'argumentation même des *Nuits* qui revient dans le discours où le vieillard cherche à consoler Paul en lui montrant l'au-delà. Young a fourni, de même, quelques traits à la *Chaumière indienne*, et, avec Gray et Hervey, tout

teur. Un songe annonce de même à Marguerite et à M^{me} de la Tour la mort de Paul et leur propre mort.

1. Dans la *Pierre d'Abraham* un méchant riche, Mondor, est converti au bien par les discours et les actes vertueux d'un sage, qu'il observe d'une cachette. *C'est un thème tout à fait gessnérien.*

2. A propos des amours innocentes de Paul et de Virginie, Bernardin de Saint-Pierre évoque l'idylle d'Adam et d'Ève dans le « jardin d'Éden ». Un peu auparavant les deux enfants ont représenté devant leurs parents l'épisode de Ruth et Booz, qui a inspiré à Thomson celui de Lavinie et de Palémon dans son *Automne*. L'Été du même poète offre une puissante *évoocation des paysages tropicaux*. Au cours de cette description l'auteur montre un couple d'amants innocents et heureux, qu'un orage surprend. La foudre tue Amélie dans les bras de Céladon. Il y a dans *Paul et Virginie* un passage célèbre où l'on voit les deux enfants fuyant sous l'orage.

le chapitre sur les « tombeaux » des *Etudes de la nature*¹.

Bernardin de Saint-Pierre ne s'est donc pas inspiré seulement de Rousseau; il s'est inspiré aussi des Anglo-Germains dans une large mesure. Mais il a fait subir à cette double inspiration, — qui est une au fond, — une modification curieuse. Bernardin de Saint-Pierre l'a en quelque sorte *spiritualisée*, et même *catholicisée*, et c'est là ce qui compte le plus dans son œuvre. Il est probable d'ailleurs que les *Nuits* d'Young l'y ont aidé. Mais on va voir qu'il les dépasse. Young, dans la partie de son poème qui est une apologie du christianisme, avait remis en honneur le point de vue de la *finalité*, de l'harmonie universelle, de l'ordre, rejeté par le matérialisme du XVIII^e siècle au profit de l'idée de causalité. C'est ce point de vue qui règne dans les *Etudes de la Nature* et en fait l'originalité par rapport à la science du temps, et même par rapport à la *Profession de foi* du vicaire savoyard. Là où Rousseau, et à plus forte raison les matérialistes purs comme Diderot ou d'Holbach, procédaient par analyse et déduction, il emploie la *synthèse*, l'*intuition*. Il ne construit pas le monde et l'âme par degrés. Il se place comme Young sur les « Alpes de la nature », et jette de là un regard sur l'ensemble, pour en montrer l'harmonie, la convergence, et y découvrir la

1. Bernardin connaissait Ossian, qu'il évoque dans le Preamble de *Paul et Virginie*. Voici un passage qu'on dirait pris dans Ossian : « Pour moi, dit le vieillard de *Paul et Virginie* en songeant aux deux enfants, depuis que je ne vous vois plus, je suis comme un ami qui n'a plus d'ami, comme un père qui a perdu ses enfants, comme un voyageur qui erre sur la terre où je suis resté seul ». Young a fourni beaucoup plus encore à Bernardin. Dans son discours à Paul le vieillard développe, comme Young, les bienfaits de la mort, si redoutée du vulgaire : il prouve Dieu, comme lui encore, par les astres. Il le lui montre « dans ces globes rayonnants et innombrables, dans ces champs infinis de lumière qui les environnent ». Dans la *Chammière indienne* le paria va réfléchir, la nuit, dans les cimetières, à la vanité des choses de ce monde, et y contempler le ciel étoilé. Il y est fait allusion directement au poète anglais qui a chanté les « beautés nocturnes » de la nature. — Voir aussi *Etudes de la Nature*, Etude XII : *Plaisirs des tombeaux*.

pensée divine¹. Sans doute les concordances et la finalité observées par Bernardin sont souvent discutables, parfois franchement ridicules, mais l'idée générale de son ouvrage apologétique n'en est pas moins féconde, s'il est vrai que la science elle-même ne puisse se passer tout à fait du point de vue finaliste. Bernardin ramène ainsi l'univers à Dieu, à la Providence, et par une voie plus sûre que celle de Rousseau, encombrée encore de sensualisme. Il replace le « moral » au premier rang, et s'élève par exemple contre la théorie purement matérialiste des « climats » — des milieux, comme nous dirions aujourd'hui — si fort à la mode de son temps². Dans les *Études de la Nature* il est déjà nettement spiritualiste et chrétien³. Dans *Paul et Virginie*, l'épisode qui les accompagne, il sera, — peut-être à son insu d'ailleurs, — *catholique*. Ici les sympathies pour le catholicisme, éparses dans les *Études*, se concentrent et se précisent. Pour s'en apercevoir, il suffira de confronter l'inspiration de Bernardin de Saint-Pierre

1. Bernardin répond probablement à Buffon (voyez le début des *Études*). Son but est de réinstaller la Providence dans l'univers. « Voilà donc, déclare-t-il, la gloire que j'ai ambitionnée, celle d'assembler quelques harmonies de la nature pour en former un concert qui élevât l'homme vers son auteur », *Études (Avis de l'Auteur)*. Ce sont les fausses lumières répandues par les savants, qui ont fait nier la Providence (*Et. I*). Dieu est prouvé par toute l'organisation de l'univers (*Et. VIII*). La création s'explique du point de vue du Créateur (*Et. X*). La science doit se soumettre au cœur, à la religion. Le cœur seul comprend la vie ; la pensée la dissout et la tue. « Rien n'est si lumineux dans l'étude de la nature que de référer tout ce qui existe à la bonté de Dieu et aux besoins de l'homme » (*Et. X*). Partout il y a harmonie, progression (*Et. X*). Supériorité du sentiment sur la raison (*Et. XII*, p. 385, et *Chaumière indienne, Préface*. Voyez aussi dans les *Études* (t. I, p. 87, éd. Aimé-Martin), une intuition remarquable de la convenance de toutes les parties de l'animal et de la plante entre elles, où Bernardin devance Cuvier. Les *Études* capitales sont les *Études I, X, XII*.

2. Voir *Études*, t. I, p. 89 et suiv., t. II, p. 326 et suiv. (éd. Aimé-Martin). Dans l'*Étude IV* il combat les « philosophes » destructeurs de la société.

3. Voir surtout *Études XII et XIII*. Dans l'*Étude XIII*, il y a même un éloge vibrant du curé de campagne. On notera aussi que Paul et Virginie et leurs mères vont à la messe.

avec celle de ses modèles, Rousseau et Gessner entre autres. Le thème même de son idylle est l'idée fondamentale du rousseauisme et les personnages en viennent, nous l'avons dit, de Gessner. Mais quelle différence dans le ton et la psychologie chez Bernardin de Saint-Pierre! Saint-Preux et Julie sont des sensuels, qui obéissent presque sans résistance à la voix de la « nature ». Julie, comme nous l'avons noté, est même provocante, étrangement impudique, et les héroïnes de Gessner n'ont rien à lui envier. C'est dans l'attitude des femmes surtout que se marque, dans toutes ces œuvres, et déjà même chez un Diderot, leur inspiration étrangère. *Bernardin nous rend des personnages français, formés par des siècles d'hérédité catholique...* Paul et sa compagne, envahis par la passion souveraine, et cela sous un climat tropical, la maintiennent dans la sphère du sentiment. Les allusions aux troubles de leurs sens, sont rapides et discrètes. Enfin et surtout, Virginie meurt d'un scrupule de pudeur virginale poussé à l'excès. Phénomène inouï dans la littérature du XVIII^e siècle, nous avons devant nous des êtres humains pour qui la loi de l'instinct n'est pas la loi primordiale, qui combattent, résistent et se sacrifient à un commandement plus fort que ceux de la chair! Voilà la vraie signification historique de la petite idylle de Bernardin de Saint-Pierre. Après le déluge de naturalisme anglo germanique qui a comme submergé notre littérature, elle marque un effort de réaction spiritualiste et catholique. Les *Études de la Nature* et *Paul et Virginie* s'inspirent du même instinct fondamental, plus prononcé seulement ici que là-bas.

Cet instinct n'est autre que *l'instinct esthétique*, celui qui fait saisir les rapports, les harmonies et présente les choses dans leur ensemble au lieu de les dissocier¹. C'est cet instinct que

1. Dans l'*Étude* X, Bernardin de Saint-Pierre a de curieux développements sur l'importance des apparences, des couleurs, de la beauté des choses et sur la nécessité d'admirer. Son point de vue tout esthétique s'y affirme nettement.

Bernardin de Saint-Pierre, d'ailleurs, oppose, en maint endroit de ses œuvres, sous le nom de « sentiment », à la « raison » des matérialistes, par laquelle il entend la faculté d'analyse, la méthode scientifique¹. Et maintenant nous apercevons distinctement le lien qui unit le Bernardin de Saint Pierre apologiste du catholicisme, que nous venons de signaler, au peintre original des spectacles de la nature tropicale, que célèbrent uniquement nos histoires de la littérature. C'est l'artiste qui est à la racine de l'un et de l'autre, l'homme d'imagination, ce que n'était Rousseau qu'à un degré beaucoup plus restreint. Entre l'art et le spiritualisme, tout particulièrement catholique, il y a des affinités qui sautent aux yeux et que l'histoire entière atteste. Tous deux sont des synthèses, tous deux représentent l'ordre, la règle qui unifie et qui apaise, et par là ils s'appellent, s'impliquent, comme la « science » implique et appelle le matérialisme individualiste. Du jour où la littérature découvrait à nouveau le sentiment artistique et s'ouvrait à l'imagination rêveuse, elle devait revenir à la religion, et telle est la signification profonde des œuvres de Bernardin de Saint-Pierre dans notre histoire intellectuelle. Mais cette considération nous donne aussi la vraie mesure de sa religiosité catholique. C'est une religiosité d'imagination, à la recherche de sensations poétiques, une forme de la jouissance esthétique, comme cela ressort nettement de quelques passages de notre auteur². C'est donc à un christianisme de surface que nous avons affaire avec lui, et non plus à la foi directe, souveraine, des hommes du xvii^e siècle, à laquelle des influences

1. C'est par le « sentiment » que nous arrivons à Dieu (*Et.* XII, p. 13).

2. Voyez notamment l'*Etude* XII, p. 13, 42 et suiv., p. 77 et suiv. Bernardin écrit (*ibid.*, p. 82-83), à propos du « plaisir de la ruine », que le sentiment de la Divinité, en se mêlant à nos « affections mélancoliques », leur confère « le plus grand charme », et il ajoute : « Ce sujet est très neuf et très riche ». Les tombeaux nous inspirent aussi une « mélancolie voluptueuse ». Le sentiment de la divinité agrandit notre vie, etc., etc.

anglaises ou allemandes ne pouvaient absolument pas nous ramener. De là la contradiction intime qui existe dans les œuvres les plus spiritualistes de Bernardin de Saint-Pierre : en bas le naturisme de Rousseau et de Gessner ses premiers maîtres, en haut un couronnement catholique. Même dans *Paul et Virginie*, c'est le culte de la « nature » à la manière de Rousseau qui est prêché, et l'impression finale reste trouble. Le vieillard, qui devrait faire figure d'ascète chrétien, n'est qu'un misanthrope aigri, un individualiste sans véritable charité. Du reste, l'équivoque cesse bientôt. On dirait que le spiritualisme catholique de Bernardin de Saint-Pierre n'a été dans sa vie qu'un élan momentané de son imagination, grisée de tableaux sublimes. Dans la *Chaumière indienne*, dans la *Mort de Socrate*, il redevient partisan de la seule religion de la nature et ennemi des religions révélées, des prêtres, comme Jean-Jacques, parfois comme Voltaire¹. Les *Harmônies*, contrairement aux *Études*, ne sont plus qu'une œuvre déiste. Les idées du XVIII^e siècle se sont parées un instant seulement de poésie religieuse, chez ce dilettante, conduit au seuil de l'apologie du christianisme par Young, mais ressaisi presque aussitôt par l'esprit profond de son temps.

La tentative a besoin d'être recommencée pour être efficace. C'est Chateaubriand qui va s'en charger. Chateaubriand est un Bernardin de Saint-Pierre plus complet, achevé. Pour arriver à ce résultat, la nature en a fait un artiste encore plus magnifique, et lui a dévolu une de ces existences riches en émotions de

1. Cf. *Chaumière indienne* Aimé-Martin, p. 310; *Mort de Socrate*, p. 647-648. On y lit : « Les lois de Dieu ne sont point écrites sur des parchemins intelligibles aux seuls savants, mais elles sont tracées dans la nature et dans le cœur de tous les hommes ». Les religions révélées ne sont que l'altération de la religion naturelle. Il n'y aura pas de résurrection de la chair, pas de peines éternelles. *C'est une profession de foi nettement déiste*. Dans ces deux œuvres, qui encadrent par leur conception première, sinon par leur publication, les *Études de la Nature* et *Paul et Virginie*, la « voix de la nature » se confond avec le naturisme.

toute espèce, en infortunes inouïes et en triomphes plus exceptionnels encore, comme seuls les favoris des dieux, au dire de Goethe, en connaissent. Chateaubriand pourra ainsi parfaire l'œuvre de son prédécesseur, changer les *Études de la Nature* en un *Génie du Christianisme*, *Paul et Virginie* en *Atala*, restaurer pleinement la religion au nom de la beauté. Certains, pour expliquer sa mission, s'en sont tenus là. Ils ont analysé cette âme superbe, aux résonances infinies, décrit les innombrables aventures d'une vie sans rivale, marqué l'influence exercée sur le grand magicien par les paysages de sa province natale, de l'Amérique, et attribué au drame sentimental de sa conversion la seule cause qu'il a voulu invoquer lui-même : la mort de sa mère, apprise dans l'exil¹. La biographie intellectuelle obtenue ainsi n'est certainement pas fausse : elle contient même une large part de vérité, mais elle reste incomplète, parce qu'elle omet dans l'évolution de Chateaubriand un élément capital : la *littérature*. Un écrivain, quelque original qu'il soit, dépend toujours de la littérature de son temps. Si profondes, par exemple, qu'aient pu être les impressions du pays natal sur Chateaubriand, si importante à certains égards que soit son origine bretonne, rappelons-nous que Le Sage, Duclos, La Mettrie appartenaient à la même province que lui, et qu'ils ne lui ressemblent guère. Des témoignages dignes de foi, — plus dignes de foi que les *Mémoires d'Outre-Tombe*, — nous montrent un jeune Chateaubriand gai et ouvert, qui aurait appris la « mélancolie », non à Combourg, mais plus tard à Paris, dans les livres². Disons tout simplement que les

1. Tout ce qui concerne cette partie de la formation intellectuelle de Chateaubriand a été excellemment exposé par M. Victor Giraud dans ses *Nouvelles Etudes sur Chateaubriand*, 1912.

2. Voir, au tome IV des *Notes sur l'histoire de la ville et du pays de Fougères* du vicomte Le Bouteiller, les Mémoires d'Émilie-Charlotte de Langan du Boisfévrier, qui a connu un Chateaubriand « aussi gai et aussi aimable qu'on

influences diffuses de son milieu ancestral n'ont précisément agi sur lui avec cette force que parce que la littérature du temps le prédisposait tout particulièrement à les subir, ce qui n'avait pas été le cas pour un Le Sage, un Duclos et un La Mettrie... Il en est de même pour les autres événements de sa vie mouvementée, auxquels on prête un rôle providentiel. La littérature travaillait, à côté d'eux, dans le même sens qu'eux, et c'est pourquoi ils ont pu avoir précisément ce rôle.

N'oublions pas que tout était préparé dans la littérature pour la venue d'un auteur du *Génie du Christianisme*. Rousseau avait écrit la *Profession de foi du vicaire savoyard*, et Bernardin de Saint-Pierre les *Études de la Nature*, où les linéaments du grand ouvrage de Chateaubriand apparaissent déjà. En Angleterre, Young avait entrepris l'apologie de la religion chrétienne, en faisant appel au sentiment de l'incomplet de notre destinée, et en montrant Dieu derrière les révolutions magnifiques des astres. Ossian avait également développé des besoins analogues. On a pu déclarer qu'un des caractères de la poésie d'Ossian était l'absence de tout sentiment religieux. Mais, si Ossian n'invoque pas Dieu, le sentiment de la fuite des choses, qu'il traduit si éloquemment, la solitude qu'il étend autour de l'âme humaine, tout cela appelait la religion. Et la preuve, c'est que les apologies du christianisme naissaient de toutes parts

peut l'être », pendant son adolescence. Par contre, à son retour de Paris, « il avait une exaltation d'esprit que, loin de calmer, il voulait accroître. Il ne rêvait plus que déserts, solitudes et méditations, se permettait à peine de sourire et, emporté par son caractère gai, riait parfois de tout son cœur, malgré qu'il en eût ». (*Annales de Bretagne*, t. XXXIV, 1921 : G. Collas, *La Jeunesse de Chateaubriand à Fougères et à Paris, 1786-1791*, p. 434 et suiv.). Nous profitons de l'occasion pour protester contre l'usage excessif que certains font des *Mémoires d'Outre-Tombe* pour cette partie de l'existence de Chateaubriand. La ressemblance des premiers chapitres de ce document avec *René*, qui a des sources littéraires précises, connues, devrait mettre en garde,

au moment où Chateaubriand écrivait la sienne ¹. Or, les auteurs que nous venons de citer sont, avec *Werther*, — lui aussi plein du sentiment de la divinité épanchée dans la nature, — ceux qui ont proprement formé le génie de Chateaubriand. L'influence d'Young, envers lequel il s'est montré quelque peu ingrat, apparaît, comme nous le verrons, dans toutes ses œuvres. Mais Ossian, surtout, et Bernardin de Saint-Pierre le possèdent entièrement dans sa jeunesse ². Ce sont eux qui l'accompagnent en Amérique, et *Atala*, certainement un de ses premiers rêves poétiques, n'est qu'un *Paul et Virginie* ayant pour cadre les forêts de l'Amérique au lieu des rivages ensoleillés de l'Île de France. Chateaubriand recevait donc de la littérature tout un héritage d'aspirations religieuses, chrétiennes et catholiques, allant jusqu'à la réhabilitation systématique, au nom des besoins de l'imagination, d'une religion que le XVIII^e siècle déiste et matérialiste avait condamnée. Viennent des circonstances favorables, une crise de l'âme, et ces sentiments cachés

1. Voyez là-dessus P.-M. Masson, *La Religion de J.-J. Rousseau*, 1916, t. III, p. 268 et suiv.

2. Chateaubriand, pendant une relâche à l'île de Saint-Pierre, au cours de sa traversée en Amérique, y élève un monument de « quatre grosses pierres » à la façon de ceux que décrit Ossian. Dans les *Natchez* (partie la plus ancienne) il y a une invocation à la lune, absolument dans le style de Macpherson : « Salut, épouse du Soleil... Mais, ô Lune, que tu es belle dans ta tristesse... ». L'authenticité des poèmes d'Ossian est défendue dans une note de l'*Essai* (II, chap. xxxvii), à propos d'un passage imité de cet auteur. Chateaubriand est très fêtu aussi de Bernardin de Saint-Pierre. Une comparaison de la *Chaumière indienne* est citée avec éloges dans l'*Introduction* de l'*Essai*. La *Nuit chez les sauvages de l'Amérique*, qui le termine, est imitée de Bernardin de Saint-Pierre, comme l'observait déjà Aimé-Martin. Dans une note de l'« exemplaire confidentiel » de l'*Essai* on lit : « Je me dis et me dirai toujours : Que penseront La Harpe, Fontanes, Bernardin de Saint-Pierre ? C'est le seul moyen de faire quelque chose de passable ». Les *Mémoires d'Outre-Tombe* avouent ces influences : « Je reconnais que, dans ma première jeunesse, Ossian, *Werther*, les *Réveries* du Promeneur solitaire, les *Études de la Nature* (Chateaubriand aurait dû ajouter : *Paul et Virginie*) ont pu s'apparenter à mes idées... » (éd. Biré, t. II, p. 208).

au fond du génie littéraire de cet écrivain, artiste comme personne avant lui, et par conséquent plus accessible encore qu'un Bernardin de Saint-Pierre à leur séduction, en jailliront comme une source dont l'orifice a été soudainement dégagé. On voit qu'il est impossible d'isoler Chateaubriand de la littérature de son époque, particulièrement de cette littérature anglo-germanique qui a éveillé les besoins d'où est sortie la religiosité nouvelle, celle déjà d'un Bernardin de Saint-Pierre.

Ce qui fait que l'on n'a pas toujours aperçu ces influences, — toutes étrangères en dernière analyse, comme nous venons de le voir à propos de Bernardin de Saint-Pierre, — c'est qu'elles n'apparaissent pas nettement dans le premier ouvrage important de Chateaubriand, son *Essai sur les Révolutions*. Là, le futur auteur du *Génie du Christianisme* se montre, à l'égard de la religion qu'il exaltera un jour, dans l'attitude des « philosophes » du XVIII^e siècle. C'est à peine s'il croit en Dieu et à l'immortalité de l'âme. Il estime le christianisme fini, comme l'auteur des *Lettres Persanes*, et il voit, en lui, un simple fait historique. Il a sur les prêtres des réflexions désobligeantes, qui rappellent Voltaire¹. Et, en effet, pendant le bref séjour qu'il avait fait à Paris à la veille de la Révolution, Chateaubriand s'était imprégné du scepticisme régnant, et avait conçu même du mépris pour les croyances religieuses, comme il le confesse dans ses *Mémoires*². Mais ce n'est là qu'une couche superficielle d'incrédulité. Sous ces opinions bouillonnent des sen-

1. Voyez là-dessus V. Giraud, *ouvr. cité*, p. 78-80. L'influence de Voltaire sur Chateaubriand a été si forte qu'on retrouve dans les *Natchez* toute une partie (voyage de Chaëtas en France) qui rappelle l'*Ingénu*. Il est probable aussi que ce sont des livres comme les *Incas* de Marmontel (une des sources des *Natchez*), et l'*Histoire philosophique* de Raynal qui l'ont conduit en Amérique.

2. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, t. I, p. 311.

timents qui les contredisent. Tout en adoptant les idées des « philosophes », Chateaubriand juge sévèrement leur personne et leur rôle. Il leur en veut d'avoir vécu en épicuriens, d'avoir répandu l'immoralité et l'irrégion, et préparé ainsi le cataclysme effroyable auquel il vient d'assister, car il n'est pas, selon lui, de société possible sans une religion ¹. De tous les grands écrivains du XVIII^e siècle, le seul pour lequel il éprouve une admiration complète est Rousseau, en qui il célèbre principalement l'adversaire des philosophes ². D'autres influences persistent en lui : celle de Bernardin de Saint-Pierre notamment, comme lorsqu'il prend la défense des curés de campagne ³. Il trouve, lui aussi, des « beautés poétiques » au christianisme. Son imagination, à défaut d'autre chose, est restée catholique. S'il détourne, sur le vaisseau qui l'emportait en Amérique, un jeune Anglais protestant de se faire prêtre catholique, il lui arrive, par contre, d'assister au service religieux et même d'adresser de véritables sermons à l'équipage, en brandissant un crucifix ⁴. Ces dispositions ont dû persister sourdement à Londres, où nous le surprenons, pendant qu'il écrit

1. Voyez surtout *Essai*, II, chap. xxv et suiv., XLIII et suiv. « Quel fut donc l'esprit de cette secte? La destruction. Détruire, voilà leur but; détruire, leur argument. Que voulaient-ils mettre à la place des choses présentes? Rien. . ». Helvétius, esprit médiocre, « a écrit des livres d'enfant, remplis de sophismes ». Voltaire « n'entendait rien en métaphysique : il rit, fait de beaux vers, et distille l'immoralité ».

2. L'*Essai* est absolument dominé par Rousseau, qui y est sans cesse invoqué, cité, célébré (voir I, chap. XII, XX, XXIV; II, XXVI, XLIII, etc.). L'*Emile* est un « immortel ouvrage », aux leçons malheureusement trop hautes, un « trésor », un des « cinq ouvrages à lire dans le monde ». Rousseau est le « sublime athlète » qui défendit la religion contre les philosophes. Chateaubriand cependant, rejette le *Contrat social*, qui « a fait peu de bien et beaucoup de mal ».

3. *Essai*, II, chap. L.

4. Voyez la lettre d'un ecclésiastique qui fit la traversée d'Amérique avec Chateaubriand, citée par M. Giraud dans sa réédition d'*Atala*, Introd., p. xxv et suiv.

son *Essai*, errant sous les voûtes de Westminster et y méditant sur les tombeaux, en vrai disciple d'Young ou de Gray. Ce sont elles que la nouvelle de la mort de sa mère a brusquement ramenées à la surface. *Ce jour-là, Young et Bernardin de Saint-Pierre l'ont emporté en lui sur Voltaire et les autres.*

Mais le plus gros de notre tâche n'est pas accompli. Il reste à montrer pourquoi Chateaubriand, converti, a précisément composé un livre sur les « beautés » de la religion chrétienne. C'est ici qu'intervient *une influence étrangère de première importance*, que l'histoire littéraire et même les travaux spéciaux sur Chateaubriand négligent tout à fait pour l'ordinaire. Young avait replacé Dieu dans le ciel étoilé. Bernardin de Saint-Pierre l'avait remis au centre des merveilleuses convenances du monde visible, et l'avait réclamé pour « agrandir » notre sentiment de la nature. Chateaubriand cherchera surtout à prouver que le christianisme est la source la plus riche de *poésie* qui existe, et que notre littérature, pour se rajeunir, doit s'y abreuver plus largement encore qu'elle ne l'avait fait au xvii^e siècle. C'est un tout autre point de vue, et qui suppose dans l'esprit de Chateaubriand un exemple caractérisé de cette vertu poétique du christianisme. Quel est cet exemple ? Ouvrons le *Génie* pour l'apprendre. Nous y rencontrerons d'abord la trace de toutes les influences françaises ou étrangères qui ont conduit son auteur à entreprendre ce panégyrique de la religion chrétienne. Les chapitres du début où Chateaubriand essaie, parfois aventureusement, de démontrer la Providence par divers phénomènes de la vie de la nature et leur concordance avec nos besoins, viennent tout droit de Bernardin de Saint-Pierre, et c'est lui encore qui a fourni la substance de ce livre cinquième de la troisième partie, qui traite des « harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la

nature et les passions du cœur humain »¹. Young n'est pas non plus absent du *Génie*. Il a inspiré les preuves de l'immortalité de l'âme tirées de la morale et du sentiment, et avec Gray, Hervey, Ossian, les réflexions sur les tombeaux, maint autre détail encore². Par là le *Génie* se range nettement derrière les *Nuits* et les *Études de la Nature* comme apologie sentimentale du christianisme, et ce que nous avons dit de ses origines premières se trouve confirmé. Mais il est un écrivain qui occupe dans l'œuvre de Chateaubriand une place autrement importante que ces précurseurs directs eux-mêmes, un écrivain qui plane tout particulièrement sur les développements qui constituent l'originalité du *Génie du Christianisme*. Cet écrivain c'est Milton, l'auteur du *Paradis perdu*. Milton est comme l'âme vivante du livre apologétique de Chateaubriand. Il apparaît dès que celui-ci entre dans le vif de son sujet, et il en remplit toute la partie essentielle, ces fameux chapitres qui traitent de la « poétique du christianisme »³. C'est lui qui est surtout

1. Chateaubriand est encore, dans le *Génie*, tout plein de cet écrivain que les *Mémoires d'Outre-Tombe* jugeront si dédaigneusement. Dès le livre III de la seconde partie, il reprend une idée des *Études de la Nature*, quand il montre que le christianisme a agrandi nos passions. A ce propos, il étudie avec admiration *Paul et Virginie* (chap. vii). La III^e partie (livre I) et la IV^e partie (livres I et II) développent ensuite ces côtés poétiques des monuments et des cérémonies du culte catholique, des tombeaux, entrevus par Bernardin de Saint-Pierre dans les *Études*. Après Bernardin (*Étude XIII*, p. 433-434) Chateaubriand demande aussi des sujets nationaux pour le théâtre. Comme lui encore il combat les mathématiques et les sciences.

2. Young avait déjà inspiré un passage de l'*Essai* sur le ciel étoilé révélateur de Dieu (I, lxx). Les réflexions sur la poésie des funérailles, des tombeaux, où l'influence d'Young, de Gray, d'Hervey s'ajoute à celle de Bernardin de Saint-Pierre, se trouvent IV^e partie, l. I et II. Chateaubriand reprend aussi une idée des *Nuits*, lorsqu'il montre que notre désir de bonheur ne trouve pas de satisfaction ici-bas (*Génie*, I, vii, 1). Young aussi, probablement, lui a montré ou suggéré que le christianisme agrandit la nature (II, iv, 1). Enfin le tableau du chrétien mourant (II, xi) est emprunté à Young.

3. Milton apparaît dès la première partie, l. I, ch. iv, et il revient à tout instant (II, i, iii; II, ii, iii; II, iv, iv; II, iv, ix; II, iv, xii; II, iv, xiv; etc.).

invoqué lorsqu'il s'agit de frapper le coup décisif, auquel ni Le Tasse, ni Klopstock, ni Dante lui-même ne suffiraient, et d'établir la supériorité de la poésie née du christianisme sur celle des Anciens. Pour la grandeur des caractères, la force des passions, la beauté des tableaux, le tragique des situations, seul Milton semble à Chateaubriand pouvoir éclipser les noms, consacrés par l'admiration des siècles, de Virgile et d'Homère¹. Enfin, le moment venu de choisir un « merveilleux » digne d'être opposé à la mythologie antique, c'est à Milton encore que Chateaubriand l'emprunte, théoriquement dans le *Génie*, pratiquement dans les *Natchez* et les *Martyrs*, où les réminiscences directes du *Paradis perdu* abondent². « Pour tout homme impartial, déclare-t-il à propos de ce poème, une religion qui a fourni un tel merveilleux, et qui, de plus, a donné l'idée des amours d'Adam et d'Ève, n'est pas une religion anti-poétique³. » C'est donc Milton qui apporte l'argument

C'est dans la seconde partie, véritable centre du livre, qu'il est surtout question de lui. Le *Paradis perdu* est analysé avec force au chapitre III du livre I, entre l'*Enfer* du Dante et la *Jérusalem délivrée* d'une part, la *Henriade* de l'autre. C'est le poème de Milton qui est vraiment pour Chateaubriand la grande épopée chrétienne, l'épopée la plus « poétique ». Sur les autres il fait des réserves. Il n'en fait plus ici.

1. Voir *Génie*, II^e partie, l. I et II. L'Adam et l'Ève du *Paradis perdu* sont placés, comme « caractères », au-dessus d'Ulysse et de Pénélope dans Homère. Dans sa description de l'amour, Milton est également supérieur à Homère et à Virgile. L'amour des personnages de Milton est plus grand, plus sublime, que celui de Pénélope et d'Ulysse, de Didon et d'Énée, d'Alceste même et d'Admète.

2. Pour écraser les divinités du paganisme sous le merveilleux chrétien (*Génie*, II^e partie, l. IV, chap. IV), Chateaubriand invoque surtout encore le *Paradis perdu*, dont il oppose victorieusement les personnages surnaturels à ceux d'Homère ou de Virgile. Tout, dans Milton, est plus grand. Sur l'imitation de Milton par Chateaubriand dans les *Natchez* et les *Martyrs*, voir Tellen, *ouvr. cité*, p. 119 et suiv. Noter qu'il « miltonise » ses *Natchez* au moment où se prépare l'évolution qui le conduira au *Génie*. Cette influence déterminante de Milton sur la formation de l'auteur du *Génie* ne paraît avoir été signalée encore par aucun critique.

3. *Génie*, II^e partie, l. IV, chap. XII.

suprême, celui où Chateaubriand ramasse toute sa pensée. Du reste, sa vénération pour l'auteur du *Paradis perdu* ne diminuera jamais. Elle est peut-être la seule qui l'accompagne pendant toute sa vie. « J'avais à faire amende honorable, écrivait-il plus tard, d'une partie de mes jugements sur Shakespeare et Dante : je n'ai rien à réparer auprès de l'homme dont le poème a été l'occasion de ces recherches sur la littérature anglaise ; il ne me reste qu'à développer les motifs d'une admiration accrue par un examen plus approfondi d'un chef-d'œuvre. » A l'âge de soixante-sept ans il traduira le *Paradis perdu* avec dévotion, et y joindra une étude sur son auteur, qui est un long panégyrique ¹. La « genèse » du *Génie du Christianisme* commence peut-être, maintenant, à se dessiner à nos yeux. Chateaubriand a emporté en Amérique, à l'armée des Princes et à Londres, le souvenir vivace des apologies de la religion chrétienne de l'auteur des *Nuits* et de Bernardin de Saint-Pierre. Connaissait-il déjà Milton ? C'est probable, car cet écrivain était, avec Klopstock, un des auteurs favoris du public français à la fin du XVIII^e siècle. En tout cas, jusque-là, il n'avait agi que comme n'importe quel autre écrivain étranger sur l'âme du jeune littérateur, et sans doute beaucoup moins même qu'un Young et un Ossian ². Mais, dès son arrivée à Londres, Chateaubriand se met à traduire des passages du *Paradis perdu*, pour subvenir à ses besoins. Sans qu'il s'en aperçoive, son imagination s'ouvre au charme du grand poème « chrétien », si apparenté à toute sa culture individualiste et naturiste. Cha-

1. Chateaubriand va jusqu'à excuser en Milton le régicide. Il le déclare incapable *a priori* du faux qu'on lui imputait dans l'affaire de l'*Eikon Basilike*, faux que Milton a bien réellement perpétré, pour souiller la mémoire du roi Charles I^{er}, et qu'il a soutenu avec un front d'airain. Milton avait une âme plus complexe que ne le soupçonnait Chateaubriand.

2. Milton n'est mentionné dans l'*Essai* (I, XIX et II, XVI) qu'à titre tout à fait accessoire.

teaubriand traverse justement alors une période d'inquiétude religieuse, dont son *Essai*, nous l'avons vu, offre des traces. La nuit, en rédigeant cet *Essai*, il est encore incrédule, ou surtout incrédule. Le jour, en lisant Milton, qui attire bientôt à sa suite Dante, Le Tasse et d'autres écrivains du même genre¹, il se laisse aller sur la pente d'une sorte de religiosité sentimentale. Milton, principalement, l'occupe et domine toute cette fermentation intellectuelle². Il parle de lui avec Fontanes au cours de leurs promenades de 1797-1798. Quand, ensuite, sa « conversion » devenue effective sous le coup foudroyant de la mort de sa mère, Chateaubriand songe à écrire un livre en l'honneur du christianisme, l'impression toute-puissante qu'a faite sur lui le *Paradis perdu* se mêle au souvenir des panégyriques d'Young et de Bernardin de Saint-Pierre, qu'il a gardé de ses années d'autrefois. Et, soudain, l'artiste qu'il est avant tout découvre sa voie, la forme originale de son panégyrique. Le christianisme, dans Milton, n'est-il pas une admirable source de poésie ? Chateaubriand s'enflamme à cette idée. Autour de Milton il aperçoit d'un regard toute la cohorte des grands poètes chrétiens avoués, et, dans un éclair de génie, aussi nos classiques du xvii^e siècle, chrétiens sans le vouloir. Le *Génie du Christianisme* est trouvé. Sur la base fournie par Young et l'auteur des *Études*, Chateaubriand élèvera un monument à la gloire du christianisme principe de beauté littéraire³. Grâce à

1. Chateaubriand, à Bungay, s'entretient de la *Divine Comédie* et de la *Jérusalem délivrée* avec Charlotte Ives. *Mémoires*, éd. Biré, t. II, p. 134.

2. Il résulte d'une lettre de Chateaubriand à Baudus, du 7 novembre 1798, publiée par le *Journal des Débats* (11 mars 1925), que la rédaction des *Natchez*, c'est-à-dire la transformation en « épopée » miltonienne du manuscrit primitif, a été commencée à la fin de 1794 ou au début de 1795.

3. Dès le début, l'apologie du christianisme est conçue d'un point de vue esthétique, et le point de vue esthétique va s'y affirmant, de plan en plan. Voir V. Giraud, *Chateaubriand, Études littéraires*, 1904, p. 121 et suiv. Dans sa lettre à M^{me} de Fontanes du 19 août 1799, Chateaubriand souligne cette

Milton, la réhabilitation de la religion au nom du sentiment esthétique, commencée par Bernardin de Saint-Pierre, se trouvera ici achevée, avec ses principales conséquences, entrevues déjà par l'auteur des *Études*, telles que la nécessité d'une poésie « nationale » et « chrétienne », l'exaltation du moyen âge et de l'art gothique.

Mais, pour cette raison même, ce qui était vrai de Bernardin de Saint-Pierre le sera également de Chateaubriand. Le christianisme qu'il nous ramène n'aura rien de commun avec le véritable christianisme. Ce ne sera qu'une *jouissance esthétique*, qui pourra se passer de l'adhésion profonde, totale. Et il ne s'agit pas ici de savoir si Chateaubriand a été, ou non, « sincère ». Sincère, il l'a été à sa façon, en littérateur, et c'est tout ce qu'on a le droit de lui demander. Ce qui importe, c'est de se rendre compte exactement de ce qu'il nous apporte sous le nom de « christianisme ». Déjà, par le seul fait que nous avons pu remplacer Chateaubriand à la suite de Bernardin de Saint-Pierre, la question se trouve à peu près résolue. L'auteur du *Génie du Christianisme* continue un mouvement d'origine toute littéraire, qui a sa source dans un réveil de l'imagination, non de la foi, et qui nous vient d'Angleterre¹. Mais il y a plus encore. L'écrivain, — anglais de nouveau, — sur lequel il s'appuie principalement dans son panégyrique, Milton, est, nous l'avons vu, un chrétien d'une espèce singulière, non seulement protestant et « puritain », mais tout pénétré de troubles influences matérialistes, un chrétien très voisin en somme de ces déistes et de ce Locke qui avaient jadis importé en France le sensualisme et

déclaration que la troisième et la quatrième partie de son livre traiteront du christianisme « employé comme merveilleux dans la poésie ». C'est là, apparemment, pour lui, la partie essentielle de son ouvrage.

1. Il ne faut pas oublier que le *Génie* n'a pas seulement des sources anglaises lointaines et immédiates, mais qu'il est né en Angleterre, en 1798, et a même été imprimé, sous sa première forme, dans ce pays.

déchaîné la campagne des « philosophes »¹. Conformément à sa doctrine secrète et à son tempérament, Milton célèbre l'instinct, spécialement l'instinct amoureux, avec des précautions sans doute, mais qui ne doivent pas nous tromper. En fait, son poème, en même temps qu'il déborde de panthéisme matérialiste et d'individualisme frémissant, est un hymne à l'amour, à l'amour tout entier, que l'on n'avait peut-être jamais peint encore avec des couleurs aussi chaudes. La prédilection de Chateaubriand pour ce poète, l'usage qu'il a fait de son œuvre, renforcent encore, si possible, la leçon qui se dégage de tout le mouvement d'idées auquel il appartient. Le christianisme de Chateaubriand est donc, plus encore que celui de Bernardin de Saint-Pierre, non seulement une jouissance esthétique, mais une jouissance esthétique recouvrant de ses plis somptueux le panthéisme et l'individualisme anglo-germaniques du XVIII^e siècle, tout ce que l'auteur du *Génie* croyait de bonne foi combattre. Ces passions, odieuses au véritable christianisme, et qu'il a pour mission de comprimer, Chateaubriand veut qu'il nous les rende plus chères, plus délicieuses. La religion qu'il ramène à pour principal mérite à ses yeux de multiplier les « orages » autour de notre cœur et de prêter ainsi à de nouveaux développements poétiques². Est-ce bien là quelque chose que l'on puisse appeler « christianisme » ? Quoi que l'on soit en droit d'invoquer pour défendre le point de vue de Chateaubriand, il n'en reste pas moins qu'il demande à la religion ce qu'il y a de plus

1. Voir ci-dessus, chapitre II.

2. « La religion chrétienne est un vent céleste qui enlève les voiles de la vertu et multiplie les orages de la conscience autour du vice... Il faudrait être insensé pour repousser un culte qui fait sortir du cœur des accents si tendres, et qui a pour ainsi dire, ajouté de nouvelles cordes à l'âme. » (*Génie*, II^e partie, l. III, ch. I et IV). Chateaubriand reprend la première de ces expressions dans la Lettre à Fontanes. Un des mots qui reviennent le plus souvent dans le *Génie* est « jouissance ».

contraire à son essence, à son esprit, et qu'il ne paraît même pas s'en douter. Elle n'est plus pour lui, à tout prendre, qu'un moyen, et ce christianisme que ses pères glorifiaient par l'art, il le met au service de la littérature. Du reste, il suffit de considérer les deux œuvres qu'il avait jointes à son grand traité apologétique, *Atala* et *René*, pour être édifié sur ses idées directrices. *Atala*, la plus ancienne des deux par la conception et la rédaction, sort directement, nous l'avons dit, de *Paul et Virginie*. Chateaubriand a même eu le dessein sans doute, en dernier lieu, d'en faire un *Paul et Virginie* plus chrétien encore que son modèle. Mais partout sa véritable pensée éclate à travers la contrainte qu'il a prétendu lui imposer. L'inspiration d'*Atala*, loin d'être plus chrétienne que celle de *Paul et Virginie*, l'est beaucoup moins encore. Virginie résistait à son amour par pudeur et par sentiment du devoir. Atala n'est sauvée que par un orage. Le thème du « vœu », qui vient ensuite, est tout extérieur, presque ridicule. En réalité, *Atala*, — peut-être sous l'influence de Milton, — est devenu, contrairement à ce qu'était l'idylle de Bernardin de Saint-Pierre, un pur poème d'amour, tout débordant des ivresses de la nature vierge¹. Ce que Chateaubriand chante dans cet épisode, détaché au dernier moment du *Génie du Christianisme* et publié à part, c'est bien l'instinct primordial, exalté encore par la solitude. Dans *René*, c'est l'autre aspect principal du naturisme du XVIII^e siècle, l'individualisme morbide, effréné, qui s'offre à nous. René, le héros de ce petit roman, a pour unique occupation de jouir de lui-même par les émotions les plus exquises de la mélancolie et de l'art, par les voyages, la rêverie, l'isole-

1. Il est caractéristique au plus haut point que Chateaubriand élève, en somme, dans *Atala*, — malgré lui, il est vrai, — la même protestation contre le vœu de virginité imposé par une mère à sa fille, que Gœthe dans sa *Fiancée de Corinthe*, à peu près contemporaine et d'une inspiration si hostile au christianisme. Les regrets de la jeune Indienne sont peut-être même plus véhéments que ceux de la Grecque.

ment, la nature. C'est un successeur de Saint-Preux et de Werther, enrichi encore par Ossian. Bernardin de Saint-Pierre et Beattie¹. Ses racines profondes plongent sans exception aucune dans le XVIII^e siècle anglo-germanique. Et c'est à ce petit-fils de Saint-Preux, à ce fils de Werther, que Chateaubriand livre, comme suprême volupté sentimentale, la religion catholique. René hante les églises. Il aime à y rêver, le soir, loin de la foule. Il contemple les abbayes dans le cadre de leurs eaux. Il prête l'oreille avec ravissement au bruit des cloches, qui lui rappelle son enfance. La « religion » et ses cérémonies se mêlent au drame malsain qui bouleverse son existence et flatte son orgueil. Mais où voit-on que René soit chrétien autrement qu'en phrases et en attitudes rares ? Le christianisme nous enseigne l'humilité, le renoncement, et René idolâtre son « moi ». Il n'est pas plus chrétien et catholique que français par les bases de son caractère. Et suffit-il, ici encore, d'une sorte de désavœu *in extremis*, — la rebuffade du Père Aubry, — pour enlever à tout cet épisode son véritable sens ?

Et maintenant, la vraie mission historique de Chateaubriand et de son prédécesseur Bernardin de Saint-Pierre se dessine nettement à nos yeux. Cette mission a été de rapprocher de l'âme française le sensualisme matérialiste du XVIII^e siècle, tout chargé d'individualisme révolté, en le catholicisant superficiellement, et par là de lui permettre de s'en emparer plus aisément. On ne le redira jamais assez : entre les tendances profondes de l'esprit anglo-germanique et celles de l'esprit français traditionnel, il y avait un abîme. D'un côté, la « nature »,

1. M. Wright Robert a montré l'influence de Beattie sur René (*Revue d'Histoire littéraire*, 1910, p. 98 et suiv.). Pour les rapports de René avec Werther, nous renverrons à notre *Influence allemande*, p. 77 et suiv.

2. Il suffit, pour en être assuré, de remarquer que le héros de René rappelle par tous les traits profonds de son caractère le René des *Natchez*, conçu à une époque où Chateaubriand n'était pas chrétien.

la sourde vie de la sensibilité, de l'instinct, l'imagination éclatante, se plaisant au contact de la réalité, l'affirmation énergique de l'individu. De l'autre, la raison claire, absolue, humaine et non individuelle, le mépris de tout ce qui émane des profondeurs troubles de la sentimentalité, l'indifférence aux choses du réel quotidien, le besoin d'ennobler, de grandir la réalité comme l'homme. La philosophie des Anglais et des Allemands avait bien pu conquérir les esprits; ses applications dans la littérature et la vie rencontraient au fond des âmes françaises de secrètes résistances, celles de toute la vieille éducation spiritualiste et catholique. Il fallait de toute nécessité que ces résistances fussent désarmées pour que la pénétration des idées étrangères devînt effective et féconde. C'est là la tâche qu'ont accomplie Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, en puisant dans les éléments imaginatifs, apportés par le mouvement étranger lui-même, les moyens d'une *réhabilitation de façade* du catholicisme national, susceptible de se concilier avec le matérialisme individualiste de source anglo-germanique, et qui en masqua en effet le règne pour un temps, le temps indispensable à la mainmise définitive des conceptions anglo-germaniques sur l'esprit français. Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand sont les pères de ce Romantisme transitoire, recouvert de catholicisme et de sentiments traditionalistes, qui servira d'introducteur à l'autre, le vrai, purement individualiste et matérialiste.

On serait même tenté de se demander pourquoi ce Romantisme « catholique » n'a pas éclaté tout de suite après la publication du *Génie*, d'*Atala* et de *René*. Le pont n'était-il pas enfin établi entre les sentiments étrangers et l'âme française? Le long travail de préparation à un lyrisme personnel fondé sur l'exaltation de l'individu par le développement de sa sensibilité, de son imagination, de son sentiment de la nature, de sa mélan-

colie, de ses aspirations à l'infini, au néant, à la religion elle-même, tout ce long travail n'était-il pas achevé? Le vers — et quel vers somptueux, admirablement nuancé dans sa richesse! — ne frémissait-il pas dans la prose d'un Chateaubriand? Qu'attendait-il pour s'en élancer? — Il attendait un moment plus favorable. Par un de ces phénomènes qui ne sont pas rares dans l'histoire intellectuelle ou politique, à la veille du jour où les tendances nouvelles semblaient devoir triompher, tout était soudainement remis en question. Un mouvement de recul se produisait. L'esprit « classique » paraissait recouvrer une vitalité imprévue par suite de l'épanchement d'un courant, jusque-là secondaire. Notre XVIII^e siècle, en effet, à côté du large mouvement qui l'emportait vers l'individualisme matérialiste anglo-allemand, avait vu se produire un singulier courant de « retour à l'antique ». Ce courant, plus faible que le précédent, et venu comme lui des pays du Nord¹, ne doit pas être confondu avec l'admiration instinctive qui avait porté le siècle de Boileau et de Racine vers la littérature des Anciens. Ce n'était pas, comme alors, une communion intime par le dedans, avec l'idéal artistique de l'antiquité, résultant d'une identité profonde de goûts, mais un *dilettantisme superficiel d'imagination*, apparenté par là aux besoins nouveaux, « romantiques », de l'époque. Ce qui intéressait chez les Anciens, ce n'était plus le sens éternellement humain de leurs chefs-d'œuvre et la perfection de leurs moyens techniques, mais le cadre de leur vie journalière, le milieu où ils se mouvaient, leurs objets familiers. Le *Voyage du jeune Anacharsis* et la poésie alexandrine d'André Chénier restent

1. Il a son origine dans le culte des Anglais pour les Anciens, maintenu par Pope, Thomson, etc., dans la découverte d'Herculanum et de Pompéi et l'exploration artistique de la Grèce, entreprise d'abord par les Anglais et continuée par les Allemands, dans les ouvrages de Winckelmann et de Lessing, enfin dans les *Idylles* de Gessner. C'est un fait qui n'est pas encore suffisamment aperçu chez nous.

les monuments caractéristiques de cette anticomanie d'archéologues et de scolastes. Tel qu'il était, ce dilettantisme avait suffi pourtant à ranimer un instant notre classicisme expirant. D'autres causes y avaient aussi contribué. En restaurant l'armature politique et morale de la France après la tourmente révolutionnaire, Bonaparte avait senti le besoin de revenir aux enseignements littéraires du xvii^e siècle et au culte des Anciens. De tout son pouvoir il favorisait la littérature traditionnelle et essayait de refouler cette influence anglo-germanique qu'il avait subie comme un autre, lui l'ancien admirateur de *Werther*. Autour de lui, Fontanes et quelques autres écrivains qui partageaient ses vues l'aidaient dans cette défense de l'idéal national¹. Coïncidant avec le « retour à l'antique » de la fin du xviii^e siècle et en procédant pour une bonne part, cet effort de réaction, tant que dura la domination napoléonienne, réussit à contenir dans une certaine mesure l'invasion des idées étrangères. La tragédie « classique » refleurit. Les règles reprirent de l'autorité. L'exemple des Anciens fit de nouveau loi, plus ou moins bien compris d'ailleurs. Même un Chateaubriand s'associera à ce mouvement en luttant dans ses articles du *Mercure*, ainsi que nous le verrons, contre le prestige de Shakespeare et des auteurs anglais, et en condamnant *Werther* dans sa *Défense du Génie du Christianisme*. Il est certain du reste que le courant néo-classique l'avait saisi lui aussi, par tout un côté de son imagination, comme précédemment Bernardin de Saint-Pierre. Celui-ci avait commencé une *Arcadie*. Dans ses *Martyrs*, qui s'y rattachent peut-être, Chateaubriand donnait du monde antique de merveilleuses fresques, et l'*Itinéraire* montre à quel point il sentait les paysages de la Grèce. C'est tout cela qui retardera l'éclosion de la littérature individualiste, prête à jaillir en élans

1. Voir notre *Influence allemande en France*, p. 84 et suiv.

lyriques du *Génie*, d'*Atala* et de *René*. Il faudra. pour écarter ce dernier obstacle, que de nouvelles sollicitations étrangères viennent entraîner l'imagination française à un dernier assaut qui, cette fois, emportera jusqu'au réduit suprême de la résistance nationale : la tragédie classique.

CHAPITRE IV

LE SUPRÊME ÉBRANLEMENT DES IMAGINATIONS EN ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE.

I

PENDANT que notre littérature se retrempait dans le « classicisme » ou ce qu'elle croyait être le « classicisme », celles de l'Angleterre et de l'Allemagne arrivaient presque simultanément au Romantisme. Le Romantisme était l'aboutissement de toute leur évolution antérieure, le triomphe absolu de l'individualisme. Libéré de toutes les contraintes traditionnelles, l'individu instinctif ne recevait plus d'autre loi que de lui-même dans la vie et dans l'art. Mais, tandis qu'au début cette insurrection antirationnelle s'était manifestée surtout par le développement de la sensibilité, elle allait maintenant s'affirmer par l'épanchement de l'imagination, émancipée à son tour par l'effort des Young, des Ossian, des Walpole et des Radcliffe, des Gœthe, des Bürger. Un nouvel instrument de jouissance s'offrait ainsi à l'individu, qui mettait à sa disposition toutes les richesses de la nature extérieure et de l'histoire, et lui permettait de répandre son âme sur l'univers pour en concentrer en lui toute la vie et s'en griser voluptueusement. Le dilettantisme, ébauché à l'époque précédente, devenait la forme suprême de l'art, et faisait de l'artiste, du littérateur, un être à part, délié de toute

obligation envers la tradition et le public, envers les autres et envers lui-même. La communion mystérieuse avec les choses, qu'il établissait ou rompait à son gré, remplaçait pour lui les anciennes disciplines. En réalité, cet « affranchissement » de l'individu n'était qu'une apparence. La raison seule peut affranchir l'homme en lui enseignant à se dominer. C'est la force qui est libre; l'instinct ne l'est pas. En s'abandonnant à l'instinct, aux exigences de sa sensibilité et de son imagination, l'homme se remettait sous la dépendance du monde matériel et de sa sourde vie animale. Il s'enfonçait dans la « nature », ce qui est toujours pour lui une façon de se rendre esclave. Le Romantisme, en dépit de ses dehors religieux et parfois catholiques, — nous savons ce qu'était pour l'individualisme nouveau la « religion », — est un *mouvement matérialiste* comme le mouvement naturiste qui l'avait précédé au XVIII^e siècle et dont il sortait. L'Angleterre et l'Allemagne, en s'y engageant, suivaient la pente de leur génie antispiritualiste.

C'est ce Romantisme anglo-germanique, constitué vers 1800, qui portera le dernier coup à l'édifice d'idées classiques et spiritualistes où la France depuis deux siècles abritait son génie, et la livrera définitivement à ces influences septentrionales qui l'avaient déjà si fortement entamée. La France, pourtant, ne reçut pas chez elle tout l'ensemble du Romantisme anglo-germanique, mais seulement ce qu'il y avait en lui de plus communicable, ce qui continuait directement et visiblement les œuvres du XVIII^e siècle qu'elle avait absorbées. La partie la plus intime de ce Romantisme, celle que représentent en Angleterre Wordsworth, Coleridge, Southey, puis Shelley et Keats, en Allemagne les Tieck, les Novalis, les Arnim, les Brentano, lui restera inassimilable. Le Romantisme anglais a été pour elle presque uniquement Walter Scott et Byron; le Romantisme allemand, Schiller et Goethe, c'est-à-dire les génies les plus substantiels, les

plus tournés vers la réalité, les moins fuyants et les moins arbitraires. Mais ce Romantisme atténué, parfois extérieur, suffira pour la détacher de son passé et amener chez elle une révolution morale et littéraire dont dépendra toute sa vie intellectuelle ultérieure, une révolution qui clora l'époque ouverte par la Renaissance du xvi^e siècle.

Dans cette élaboration d'une littérature et d'une pensée nouvelles, c'est l'Allemagne et non plus l'Angleterre qui vient, cette fois, en première ligne, grâce aux puissantes personnalités d'un Goethe et d'un Schiller, dont dépendront directement W. Scott et Byron, et plus ou moins, du reste, tous les Romantiques anglais. Nation plus purement germanique que l'Angleterre, l'Allemagne la précède, maintenant qu'il s'agit d'exprimer l'essence même du germanisme, le mysticisme naturiste, la confusion élémentaire du « moi » avec les choses. Les grandes philosophies romantiques : celles de Fichte et de Schelling, — nous avons vu que le kantisme sortait de Locke et de Rousseau, — sont nées en Allemagne; les sciences romantiques y naîtront aussi. Ses poètes s'enfonceront plus profondément dans la vie intime de l'univers que les poètes anglais, toujours plus attachés au réel tangible. Ses chefs-d'œuvre auront une portée plus large, un sens plus symbolique. Mais, par là même, ils subiront, au point de vue de leur influence extérieure, un désavantage marqué par rapport aux œuvres anglaises. Moins chargées de sens, mais plus précises, plus colorées, plus vivantes en un mot, celles-ci l'emporteront, au dehors, sur les productions allemandes qui les auront en partie engendrées, et, au lieu de les suivre, elles les précéderont, leur fraieront la voie. C'est l'éternelle histoire de l'expansion littéraire des peuples du Nord chez nous et dans l'Europe méridionale tout entière. Le principal ouvrier en a été et en reste l'Angleterre, qui traîne en quelque sorte l'Allemagne à sa suite comme continuatrice

de sa tâche à l'étranger. Walter Scott et Byron, élèves de Schiller et de Goëthe, les introduiront chez nous.

Mais, tout d'abord, il importe d'écarter une objection qui se présente immédiatement. Appeler Goëthe et Schiller des écrivains « romantiques », alors que toutes les histoires de la littérature allemande en font des « classiques » ! Nous pourrions répondre simplement que l'Europe entière a vu en eux des Romantiques, et que cela suffit du point de vue de l'histoire comparée des littératures. Mais il vaut mieux montrer pourquoi ou en quoi l'Europe avait raison contre nos classifications plus ou moins arbitraires. Comme celle de tous les génies supérieurs, l'œuvre de Goëthe et de Schiller n'est pas une. Nous les avons vus tous deux adopter avec enthousiasme les principes du *Sturm und Drang*, individualiste et naturiste à l'excès. Mais, justement parce qu'ils étaient Goëthe et Schiller, ils surent s'en affranchir à temps. Ce fut Goëthe qui donna l'exemple. Transplanté à Weimar, dans une de ces petites cours allemandes où régnait en souveraine notre culture française, il se sentit devenir un autre homme, comprit la nécessité de la discipline morale et artistique, se remit à l'école de nos classiques et des Anciens, épura sa pensée et écrivit ces nobles tragédies d'*Iphigénie en Tauride* et de *Torquato Tasso*, où l'on croit respirer l'air du grand siècle, embaumé du parfum le plus délicat de l'hellénisme ou de la Renaissance italienne. Schiller le suivit de près, mais par une voie plus abstraite¹. Les deux poètes allemands ne prenaient pas garde, cependant, qu'en s'acheminant vers cet idéal nouveau, ils tournaient le dos à leur peuple tout entier. Goëthe put le constater lorsqu'il vit avec quelle froideur était accueillie son *Iphigénie*. Tous deux réunis, ils songèrent alors à braver l'opinion du public et des littérateurs qui s'asservissaient à lui. Ce fut la

1. Voir, sur tout cela, notre *Histoire générale, etc.*, 3^e éd., p. 455 et suiv.

fameuse affaire des *Xénies*¹. Puis ils se remirent au travail, sans plus s'occuper de l'incident. Ils croyaient s'être isolés à tout jamais du reste de leurs compatriotes, et assistaient indifférents, ou même hostiles, à la naissance de ce Romantisme qui continuait le *Sturm und Drang* en l'aggravant. En réalité, le Romantisme n'était pas sans leur devoir quelque chose², et peu à peu il agit aussi sur eux sans qu'ils s'en aperçussent. On n'échappe jamais à l'esprit de son temps. Des deux écrivains, ce fut Schiller, moins profondément pénétré de classicisme, qui fut ressaisi le premier et qui entraîna Goethe. Ses ballades de 1797-1798, dans une forme classique, étaient d'inspiration nettement romantique, célébraient le moyen âge, le catholicisme, ou présentaient l'Antiquité dans le pittoresque de sa vie et de ses coutumes³. Ce fut encore plus le cas pour ses tragédies.

Les tragédies de Schiller que l'on appelle « classiques », pour les opposer aux « drames » individualistes de sa jeunesse, sont classiques en effet par le vers, la noblesse du style et la grandeur des sujets. Schiller n'y déclame plus, comme dans les *Brigands* ou dans *Cabale et Amour*. Il ne subordonne plus les caractères à la thèse qu'il veut soutenir, et les traite objectivement. Mais, par d'autres côtés, sa tragédie nouvelle se rapproche du Romantisme. N'appelle-t-il pas lui-même sa

1. Les *Xénies*, épigrammes très vives contre le public et les auteurs du temps, parurent dans l'*Almanach des Muses* de 1797, au nombre de près de sept cents. Le terme de *Xénies* était emprunté à Martial et appliqué ici par antiphrase. La grossièreté des réponses qu'elles provoquèrent fut inouïe. Telles étaient les mœurs dans ce Parnasse allemand que M^{me} de Staël représentera sous un jour si idyllique.

2. Le Romantisme allemand empruntera à Goethe et à Schiller leur divinisation de l'artiste, à Schiller sa distinction entre la poésie « naïve » et « sentimentale » et sa conception de l'art comme une « activité de jeu », à Goethe le dilettantisme esthétique de son *Wilhelm Meister*.

3. Le *Plongeur*, le *Gant*, l'*Anneau de Polycrate*, le *Chevalier Toggenbourg*, les *Grues d'Ibycus*, la *Visite à la Forge*, le *Combat avec le Dragon*, la *Caution*, etc

Pucelle d'Orléans une « tragédie romantique » ? Romantiques, ses pièces le sont toutes un peu. Le problème n'est plus exactement posé comme chez nos classiques du xvii^e siècle. Il ne s'agit plus, dans la tragédie de Schiller, d'une lutte tout intérieure entre la passion et le devoir, qui suppose une liberté pleine et entière de l'être humain. Justement cette conception de la liberté n'est pas nette chez le poète allemand. Il admet une influence cachée du destin sur nos actes. Ses personnages, en réalité, comme ceux de Shakespeare, sont aux prises avec cette destinée elle-même, à laquelle leurs passions ou parfois un simple hasard les livre¹. Les héros et les héroïnes de Schiller dépendent donc beaucoup plus de leurs instincts ou du monde extérieur que ceux de Corneille et de Racine. Ils sont, par suite, beaucoup plus individualisés et moins maîtres d'eux-mêmes. Psychologue plus incertain et moins profond que nos grands classiques², Schiller, en revanche, a des besoins d'imagination qu'ils ne connaissaient pas, et c'est par là surtout qu'il appartient à son temps. Aussi ses tragédies, conformément aux exigences du goût romantique, seront-elles essentiellement des reconstitutions du passé, des tableaux colorés, vivants, d'une époque, d'une contrée particulière, dans lesquels se jouera la destinée d'un homme extraordinaire, en somme du Shakespeare « stylisé ». Pour obtenir ce résultat, Schiller se préoccupera beaucoup plus que nos classiques de la figure réelle de ses personnages, et les entourera d'une multitude plus

1. Cette conception atteint son point culminant, on le sait, dans la *Fiancée de Messine*, mais elle existe dans toutes les tragédies de Schiller, à commencer par *Wallenstein*.

2. Le grand défaut de Schiller, comme de tous les Allemands, est qu'il a trop de théories dans la tête. Il applique un système. Il ne laisse pas ses personnages agir suivant la loi de leur caractère et des circonstances. A cet égard, ses tragédies ne valent peut-être pas ses drames du début, beaucoup plus vivants.

considérable de comparses, destinés à faire apparaître les traits les plus divers du milieu auquel ils appartenaient. Grâce à ces procédés, Schiller est arrivé à peindre de véritables fresques historiques qui s'imposent d'emblée à l'imagination. Déjà, dans son *Don Carlos*, prélude de ses grandes tragédies, il avait réussi à montrer, dans un relief saisissant, l'Espagne de Philippe II, bien qu'en accumulant les traits défavorables. Dans les œuvres de sa pleine maturité, son pinceau est si impartial que l'on a parfois l'impression de la vérité absolue. *Wallenstein* déroule devant nous, en scènes pittoresques, le monde de la guerre de Trente Ans, étudié par l'auteur avec une conscience admirable, et caractérisé dans ses aspects les plus frappants. Ici un camp de soldats, appartenant à toutes les religions et à toutes les races, mais fanatiques de leur chef, au milieu desquels un capucin prononce un sermon truculent, rappelant ceux de nos prédicateurs de la Ligue; plus loin, le quartier-général de Wallenstein, avec ses intrigues, son va-et-vient d'ambassadeurs et de messagers secrets, ses banquets, ses conciliabules et les horoscopes de son astrologue italien. Dans *Marie Stuart* c'est l'Angleterre d'Élisabeth, toute frémissante des luttes religieuses de la Réforme, qui est évoquée, avec les physionomies opposées des deux reines, l'une belle et confiante en sa beauté, ardente, spirituelle, l'autre dure, hypocrite, vindicative¹. Même art et même succès, à ce point de vue, dans la *Pucelle d'Orléans*, la *Fiancée de Messine*, *Guillaume Tell* : autant de décors de grand style, disposés autour d'un de ces

1. C'est dans *Marie Stuart* qu'on peut admirer le plus nettement la noble impartialité de Schiller. Protestant, et en somme éloigné du catholicisme, comme Goethe, par toute sa culture, il s'efforce d'en faire ressortir la poésie, la séduction, et c'est à la reine catholique que vont visiblement ses sympathies. Sans doute il y a là aussi une sourde influence du dilettantisme catholique de son temps, mais rares seront les évocateurs du passé qui montreront la compréhension de Schiller. Dans la *Pucelle d'Orléans* il arrive presque à se faire une âme française. Dans *Guillaume Tell* il sent en Suisse.

événements dominateurs où se joue l'histoire d'un peuple ou d'une famille illustre.

Le génie de Goëthe prit bientôt la même direction « romantique », en grande partie sous l'influence directe de Schiller. Ce fut Schiller, en effet, qui engagea Goëthe à terminer son *Wilhelm Meister*, abandonné depuis les années de Weimar. Or *Wilhelm Meister* trahit un réalisme qui était devenu étranger au poète d'*Iphigénie en Tauride*. Il en est de même de cet *Hermann et Dorotheë* qu'il composa peu après. Sous le revêtement du vers classique c'est un vrai « roman bourgeois », à la façon de ceux des Anglais, qui se déroule ici¹. L'attraction du Romantisme est plus sensible encore dans les « ballades » que Goëthe composa d'après l'exemple de son ami, et où il rentre dans ce monde du merveilleux, voire de la sorcellerie, auquel il croyait avoir tourné le dos pour jamais². Aux « ballades » s'ajouta tout naturellement *Faust*, repris encore sur les conseils pressants de Schiller. *Faust* était une ébauche datant de la période du *Sturm und Drang*, et que Goëthe, pour s'en débarrasser, avait publiée comme « fragment » en 1790, en l'écourtant même de quelques scènes. Schiller n'eut pas de cesse que Goëthe ne l'eût remise sur le chantier. Dans cette œuvre, tout était par avance conforme à l'idéal romantique, et l'auteur n'aura qu'à en accuser les traits pour se trouver pleinement

1. Il est bon de noter que si Goëthe enchanta les Romantiques par son *Wilhelm Meister*, à cause du dilettantisme esthétique qui s'y mêle au réalisme, il reconquit la faveur du grand public, si cruellement fustigé dans les *Xénies*, par cet *Hermann et Dorotheë* bourgeois, réaliste, où il exaltait les vertus spécifiquement allemandes. De sorte que, tout bien considéré, c'est Goëthe qui a « capitulé » après la guerre de 1797, et non le public allemand. Il s'en excuse d'ailleurs, visiblement, dans le *Prélude sur le Théâtre de Faust*, où il explique pourquoi l'artiste pur doit finalement céder au goût du public.

2. Le *Chercheur de Trésors*, la *Fiancée de Corinthe*, le *Dieu et la Bayadère*, l'*Apprenti Sorcier*, etc.

d'accord avec son époque, tant il est vrai que le Romantisme n'était qu'un *Sturm und Drang* aggravé. Un vieux savant qui évoque les esprits dans un cabinet d'alchimie, puis conclut un pacte avec le diable; une ville du moyen âge aux ruelles tortueuses; une cathédrale où retentit le son des orgues; le culte de Marie : tout ce que le dilettantisme romantique avait mis à la mode était là. Soutenu incontestablement par ce concours mystérieux des forces ambiantes, Goethe refondit son œuvre et put en livrer au public la première partie en 1808¹.

Faust est un de ces sommets de la littérature universelle que l'on ne gravit jamais sans voir s'ouvrir devant la pensée de nouvelles et profondes perspectives. Nous ne pouvons donc avoir la prétention d'en épuiser ici le sens en quelques pages. Mais nous voudrions montrer en quoi cette œuvre se rattache au mouvement littéraire et philosophique que nous avons étudié jusqu'ici, et en quoi elle le continue, tâche que l'on néglige beaucoup trop, en règle générale. Il ne faut pas, en effet, se laisser égarer par cette circonstance que l'œuvre maîtresse de Goethe est fondée sur une légende du xvi^e siècle. La légende en a fourni le cadre, mais, dans ce cadre, Goethe a déversé toutes les idées de son temps, aux deux époques de sa vie où il était le plus étroitement en communion avec elles, c'est-à-dire avant et après sa période proprement « classique ». *Faust*, pour cette raison, est d'abord un résumé de tout l'ensemble de la littérature et de la philosophie anglo-germaniques du XVIII^e siècle. Des traces très nettes y révèlent l'influence des principales œuvres antérieures. Les réminiscences de la *Nouvelle Héloïse*, un des livres de chevet du jeune Goethe, y sont particulière-

1. L'essentiel sur l'histoire de l'œuvre maîtresse de Goethe a été dit par M. Lichtenberger, à l'intention du public français, dans l'*Introduction* de sa traduction de *Faust* en deux volumes à la Renaissance du Livre (*Les Cent Chefs-d'œuvre étrangers*).

ment nombreuses, et ont été signalées depuis longtemps. Comme Saint-Preux s'arrêtait ému en entrant dans la chambre de Julie, Faust hésite un instant avant de pénétrer dans celle de Marguerite. L'enfant de Marguerite périt par l'eau de même que l'enfant de Julie. dénouement qui reviendra aussi dans les *Affinités électives*. Plus importants et moins connus peut-être sont les emprunts à Richardson. Le procédé du philtre servant à endormir la mère de Marguerite vient de *Clarisse*. La scène finale de *Faust* a aussi quelques analogies avec la scène de la mort de l'amante de Lovelace. Lovelace lui-même a prêté quelques traits à Faust et à Méphistophèlès, comme Morden à Valentin. *Paméla* a plus fourni encore. Marguerite reproduit presque exactement le type naïf et aimant de Paméla, fille du peuple comme elle, en adoration devant le grand seigneur qui daigne la remarquer, pieuse, inquiète du salut éternel de son amant, mais instinctivement coquette aussi pour le retenir¹. D'autres auteurs anglais, retrouvés par le XVIII^e siècle bourgeois, ont collaboré à *Faust*. La folie de Marguerite rappelle celle d'Ophélie. La « cuisine des sorcières » fait songer à un épisode connu de *Macbeth* ; le spectre, aperçu par Faust dans la nuit de la Walpurgis, au fantôme d'*Hamlet*. Marthe, l'entremetteuse inconsciente, a quelque chose de la nourrice dans *Roméo et Juliette*. De Milton vient certainement le *Prologue dans le Ciel*, et Young enfin a visiblement inspiré l'invocation à la lune, puis l'appel à la Mort libératrice du monologue de Faust². Pour le fond, l'œuvre de Gœthe est un résumé de la philosophie matérialiste du XVIII^e siècle. On y retrouve la chaîne des êtres de Pope, et le transformisme universel de Diderot et de Robinet. Faust reconnaît ses frères

1. *Garten, Marthens Garten*.

2. Vers 33 et suiv., 337 et suiv.

dans les êtres qui peuplent les bois, l'air et les eaux. Il sent la même énergie fécondante se propager à travers toute la nature, et, quand il veut marquer le point de départ de ce qui existe, il dit comme Toland, Diderot ou d'Holbach : « Au principe était l'action »¹. Seulement il recouvre ce matérialisme effectif du paravent de la divinité. Faust invoque sans cesse Dieu. Si ce n'est pas très logique, c'est très allemand. Leibnitz avait procédé de même. Par les idées, comme par la texture littéraire, le *Faust* de Goethe appartient donc entièrement au mouvement qui nous a occupé jusqu'ici.

Il s'agit maintenant de déterminer ce qu'il y ajoute, ou comment il le prolonge. Pour cela il faut distinguer entre les deux actions très reconnaissables qu'il renferme. Il y a tout d'abord, dans *Faust*, un « drame bourgeois » de l'espèce de ceux de Lillo, de Moore, de Diderot et de Mercier, si goûtés du *Sturm und Drang* allemand. C'est ce qu'on appelle la *Gretchentragedie* : la séduction de Marguerite par Faust, ses crimes, son expiation. Tout l'intérêt de ce drame est dans la figure de Marguerite. Nous avons dit que Marguerite était surtout calquée sur la Paméla de Richardson. Ce simple rapprochement suffira pour faire apprécier le progrès dans le naturisme que marque le drame de Goethe. L'héroïne anglaise résistait à son tentateur, par intérêt et par calcul peut-être, mais enfin elle résistait, en invoquant la loi morale. Marguerite n'a pas plus tôt

1. Vers 94 et suiv., 148 et suiv., 870 et suiv., 2862 et suiv. Le principe général de la philosophie de Pope est posé dès le *Prologue dans le Ciel*, où les anges célèbrent la création de Dieu, bonne malgré le mal qu'on y découvre, et où Méphistophélès est nettement conçu comme un instrument de Dieu, qui s'en sert pour égarer temporairement l'homme et lui fournir l'occasion de retrouver le droit chemin. *Cela suppose une philosophie optimiste, où le mal n'est que la condition d'un plus grand bien.* C'est la philosophie même de Pope. Mais cette philosophie se complète chez Goethe, disciple de Diderot, de Robinet, etc., par une claire notion du transformisme, qui y est du reste inclus. On sait que Goethe, en tant que savant, s'inspire de l'idée transformiste.

vu Faust, qu'elle l'aime, et elle l'aime à peine, qu'elle tombe dans ses bras. Elle lui ouvre la porte de sa chambre dès qu'il le lui demande. Cette enfant, innocente et pure jusque-là, se conduit d'emblée comme une fille publique. Devant l'amour qui s'éveille en elle, aucun des scrupules de la vierge, de la femme, ne se dresse. Aimer et se donner, c'est tout un pour elle¹. La Julie de Rousseau, elle-même, n'avait cédé qu'après une période de fièvre, qui avait peu à peu étouffé en elle la voix du devoir. Gretchen ne semble même pas avoir entendu cette voix. Un aventurier bien vêtu passe, et elle est à lui. C'est le triomphe sans combat de l'instinct, et un triomphe excusé, pardonné d'avance, car Marguerite, même dans sa faute, même chargée du double opprobre de la mort de sa mère et de son frère, reste enveloppée de poésie. C'est là qu'est la nouveauté du drame bourgeois de Goethe. D'un seul coup, le naturisme allemand, dépassant Richardson, Diderot, Mercier, et même Rousseau, arrive à l'amoralisme, à l'oubli de la morale traditionnelle, à l'*absolution totale de l'amour*. Ce que signifie une conception de ce genre, s'étalant non plus dans une œuvre frivole ou vulgaire, mais dans une « tragédie », on l'appréciera en songeant à la dignité simple des héroïnes de notre théâtre classique, au tact avec lequel nos auteurs évitaient toute allusion à l'amour physique et préservaient leurs personnages de tout soupçon d'amour illégitime. C'étaient les exigences d'une formation morale séculaire qui s'exprimaient dans ces « bienséances », si sottement raillées aujourd'hui encore par une critique inintelligente². Que la Marguerite de Goethe ignore, plus encore qu'elle

1. *Marthens Garten*, vers 3150 et suiv.

2. Cette incompréhension est un héritage de la critique romantique, écho elle-même de celle de Schlegel et de Lessing. Celui-ci, comparant, dans sa *Dramaturgie* (XV), *Zaïre* à *Roméo et Juliette*, déclare que seul l'amour violent, brutal, qui passe par-dessus toutes les lois et conventions, de l'héroïne de Shakespeare peut s'appeler de l'amour. L'amour qui se refrène, lutte contre

ne les transgresse, ces exigences, sans rien perdre de son charme aux yeux de l'auteur, il y a là l'indice d'une révolution totale dans les principes fondamentaux de la morale individuelle, qui marque l'effacement de tout un système d'idées, le système catholique et latin ¹.

A côté de la *Gretchentragædie*, l'œuvre de Goëthe contient un drame philosophique d'une portée plus grande encore, dont les deux personnages principaux sont Faust et Méphistophélès. Là-bas c'était l'affirmation du naturisme, ici c'est celle de l'individualisme. Mais l'originalité de Goëthe, — originalité bien allemande encore, — consiste à faire passer cet individualisme en quelque sorte *du domaine social dans le domaine philosophique, spéculatif*. Non seulement Faust est un « surhomme », qui méprise la foule bornée et tout ce qu'elle vénère, mais c'est un savant et un philosophe désabusé, qui a sondé le néant de l'effort humain pour connaître le secret de l'univers, et trouve par suite la vie intolérable. Après avoir tenté de s'en affranchir par le suicide et s'être laissé reprendre par elle au dernier moment, il finit par se livrer au démon, à condition que celui-ci lui fera oublier sa peine en l'étourdissant de toutes les joies dont il dispose, en le plongeant dans les plaisirs les plus matériels, puisque ceux de l'âme sont si décevants ². C'est à la suite de ce pacte que le démon, pour abreuver Faust de voluptés charnelles, l'a conduit vers Marguerite, après l'avoir rajeuni.

lui-même, connaît des combats intérieurs, et ne se risque qu'à des aveux voilés, n'est pas de l'amour, c'est de la « galanterie ». On voit pourquoi Lessing ne pouvait comprendre notre tragédie classique. Schlegel, avec plus de mesure, raisonne de même. Et c'est là ce que tout notre xix^e siècle a docilement répété.

1. Cet amoralisme se retrouve, uni à un manque de tact choquant, dans *Egmont*, où une mère sert d'entremetteuse à sa fille (l'héroïne « sympathique » de la pièce). Voyez aussi, dans Shakespeare, le personnage de Juliette.

2. Vers 1387 et suiv. (dans la scène du pacte).

La protestation de Faust contre le sort imposé à l'humanité¹ va se traduire par la recherche délibérée de l'illicite, du péché, l'abandon aux ivresses des sens. Las de la science et de la philosophie, en rupture avec une société qu'il méprise, l'esprit supérieur affirme sa supériorité en se donnant tout entier à la *jouissance*, seule réalité tangible ici-bas². Sans doute, Faust n'en restera pas là. Dans la seconde partie du poème, le meilleur de son être se réveillera et il cherchera l'oubli, la réparation du mal commis, dans le labeur désintéressé pour la communauté. Mais cette conclusion, qui fut celle de Goethe dans sa vie même, après les troubles de la jeunesse, restera inconnue de l'Europe romantique, qui n'aura sous les yeux que le *Faust* de 1808, où manque l'amendement du héros. Et ainsi ces générations, travaillées déjà par un individualisme exaspéré, ne pourront contempler, dans l'œuvre grandiose du poète allemand, que le spectacle d'un philosophe, désabusé du fait même de sa profonde et vaste science, jetant à Dieu, à l'ordre institué par lui, le plus audacieux des défis, secouant tout l'édifice traditionnel des idées religieuses et morales pour se ruer vers le plaisir des sens. Cet enseignement sera confirmé pour elles par la présence du personnage de Méphistophélès à côté de celui de Faust. L'œuvre de destruction que Faust commence, Méphistophélès l'achève par son rictus infernal. Ce négateur, en qui se concentre, merveilleusement du reste, tout l'héritage de l'« humour » anglais, de Swift à Fielding et à Sterne, a pour fonction unique, en effet, de *rabaisser* et de *souiller*. Science, spéculation philosophique, amour, rien ne lui échappe. L'être humain, pour lui, se résume dans ses plus bas appétits, et vivre c'est jouir en dupant les autres. Le cynisme impertubable

1. Vers 1190 à 1253.

2. Voyez la scène du pacte, vers 1306 et suiv., 1387 et suiv., 1411 et suiv.



J. W. Goethe

Delacroix del.

GOETHE
Lithographie d'EUGÈNE DELACROIX.
(*Faust*, trad. STÄPFER, 1828.)

est sa parure ; sa joie suprême est de tout flétrir autour de lui¹. Et ainsi, par l'adjonction de Méphistophélès à Faust, l'une des significations les plus accessibles de la tragédie philosophique de Goëthe sera : douter, railler et jouir, pour affirmer sa supériorité intellectuelle. Tel est le programme qu'elle apportera à l'orgueil individualiste, que Chateaubriand avait essayé de ramener vers la religion, et cela d'autant plus qu'on l'interprétera généralement à travers l'œuvre d'un grand écrivain anglais, qui en aura développé surtout ce côté négatif.

II

En effet, comme nous l'avons dit, les œuvres « romantiques » de Goëthe et de Schiller ne pénétreront dans le reste de l'Europe, et plus particulièrement en France, qu'à la suite de celles de deux écrivains anglais, en grande partie leurs disciples. L'un de ces écrivains est Walter Scott. Le romancier écossais, dont la renommée sera prodigieuse et éclipsera celle de Schiller, doit beaucoup au grand poète tragique allemand. Celui-ci, sans doute, ne l'a pas complètement formé, comme on le soutient parfois chez nos voisins de l'Est. Walter Scott, littérairement, part de la « ballade » anglo-écossaise, telle que Percy notamment l'avait remise à la mode. Les *Reliques of ancient english Poetry* de l'évêque anglican sont probablement le livre qui a produit la plus profonde impression sur le jeune Walter Scott, prédisposé du reste par ses origines écossaises, ses longs séjours

1. L'exemple le plus caractéristique de l'ironie destructrice de Méphistophélès est l'admirable scène avec l'*Ecolier*, où il étouffe tout germe d'idéal dans cette jeune âme et la tourne vers le plaisir et l'utilitarisme le plus grossier. Dans la scène de la *Cuisine des sorcières* et de la *Nuit de la Walpurgis* il est obscène. Pour sa conception de l'amour, voir *Forêt et Caverne*. Les scènes entre Méphistophélès et dame Marthe sont, au contraire, des modèles d'« humour ».

dans le *border*, si riche en légendes historiques. à l'âge où l'imagination s'éveille, à goûter particulièrement cette poésie. Les premières œuvres indépendantes de Walter Scott seront en conséquence poétiques, et se rattacheront directement à la « ballade ». Il débutera même par un recueil de « ballades » analogue à celui de Percy. Mais, à cette première initiation, l'influence allemande est venue s'ajouter pour la compléter et faire de Walter Scott ce qu'il a été surtout : un grand « romancier historique », le plus grand de tous. Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, la littérature allemande, pour la première fois de son histoire, peut-être, avait commencé à se répandre en Angleterre et à y préoccuper sérieusement les esprits. Encore n'y avait-elle pénétré tout d'abord que par l'intermédiaire de la France, tant les préventions des Anglais contre elle étaient fortes. Les Allemands savaient ce qu'ils faisaient en conquérant Paris de haute lutte. On avait donc lu Gessner dans la traduction de Huber¹, puis *Werther*, encore dans une version française². *Werther* avait eu un réel succès. D'autres écrivains comme Lessing, Wieland et le fade Kotzebue, — celui-ci surtout, — l'avaient accompagné, engendrant une foule d'œuvres médiocres³. Mais, à l'heure où la littérature allemande s'introduisait en Angleterre, le règne de la « sensibilité » avait fait place déjà à celui de l'imagination. On se tourna donc de pré-

1. La *Mort d'Abel*, fut traduite en 1761, les *Idylles* (*Rural Poems*), vinrent l'année suivante, les *Nouvelles Idylles* en 1776. En 1802 Coleridge traduisit le *Premier Navigateur*.

2. *Sorrows of Werther, a German Story*, 1779, par Rander. La traduction de Gifford en 1789 est encore faite sur la version française.

3. *Minna de Barnhelm* fut représentée en 1786, *Emilia Galotti* dès 1794 à Drury Lane, *Nathan* traduit en 1790. L'*Obéron* de Wieland fut traduit en 1798 par Solheby, dont la version est à la base de l'opéra de Weber. Kotzebue, en Angleterre comme en France, eut, vers la fin du siècle, un succès prodigieux qui éclipa celui de tous les autres écrivains allemands. De 1796 à 1801 vingt de ses drames sont traduits.

férence vers les œuvres qui flattaient le penchant nouveau. La *Lénore* de Bürger, imitation elle-même des « ballades » de Percy, traduite en 1796 et plusieurs fois ensuite, excita un véritable enthousiasme, qui se prolongera jusqu'en plein xix^e siècle, et l'on ne sera pas étonné d'apprendre que l'un de ses principaux admirateurs ait été Lewis, l'auteur du *Moine*¹. *Götz de Berlichingen*, les tragédies historiques de Schiller, attirèrent aussi l'attention, et Coleridge lui-même traduisit *Wallenstein* en 1900². La jeune école, qu'on appellera plus tard « lakiste », était particulièrement tournée vers l'Allemagne. Parmi ces admirateurs de la littérature d'Outre-Rhin se trouvait aussi le jeune Walter Scott, dont l'attention avait été attirée vers les œuvres allemandes dès 1792-1793, à Édimbourg même, et qui allait entrer peu après en relations étroites avec Lewis. *Lénore* devait plaire particulièrement au lecteur enthousiaste de Percy. Il la traduisit, ainsi que le *Chasseur sauvage* de Bürger encore, et le *Roi des Aulnes*. Il y joignit bientôt la traduction de *Götz de Berlichingen*, avec une Introduction sur la chevalerie allemande³. Un peu plus tard, c'est-à-dire à partir de 1800, il lira les tragédies de Schiller.

1. Lewis était allé en Allemagne en 1792, à l'âge de dix-sept ans, attiré surtout par les « ballades » et la littérature fantastique. En 1784, dans son *Moine*, il donne une traduction du *Roi des Aulnes*. *Lénore* fut traduite dès 1790 par W. Taylor, un des apôtres de la littérature allemande en Angleterre. Mais la traduction ne parut qu'en 1796 dans le *Monthly Magazine* (mars). Sur tout cela voir : Weddingen, *Vermittler des deutschen Geistes in England und Nordamerika*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1897 ; E. Margraf, *Einfluss der deutschen Literatur auf die englische...*, Leipzig, 1901 ; J.-L. Henry, *German Literature in England before 1790*, *Americana-Germanica*, 1902 ; G. Herzfeld, *William Taylor of Norwich...*, 1897, etc., etc.

2. *Les Brigands* furent traduits en 1792, *Fiesque* eut son tour en 1796, *Cabale et Amour* en 1797, *Don Carlos* en 1798. *Götz de Berlichingen* est traduit, en 1799, à la fois par Walter Scott et par miss Rose Lawrence.

3. En 1788 Henri Mackenzie fait à la Société Royale d'Édimbourg une conférence sur le théâtre allemand, qui intéresse vivement le jeune Scott.

On voit exactement le rôle de la littérature allemande dans sa formation. Elle a fortifié la prédilection éveillée en lui par Percy pour le moyen âge, le passé héroïque, et lui a révélé un genre déjà plus « objectif » que le lyrisme de la ballade : la tragédie historique. Il est probable que c'est la tragédie historique des Allemands qui l'a conduit au « roman historique », sa création géniale, en lui révélant le charme du détail pittoresque, de la vie immédiate s'exprimant dans le dialogue. Les Allemands lui ont peut-être enseigné encore, Schiller surtout, à disposer son sujet autour d'un *grand* événement historique et de *grandes* figures historiques, ce que ne faisaient ni les Walpole ni les Lewis, ses prédécesseurs dans le roman médiéval. Les traces de l'influence de Goethe et de Schiller sont très nombreuses dans son œuvre, plus nombreuses que ne l'avoue en général la critique anglaise. Il y en a déjà dans ses poèmes. Elles apparaissent surtout cependant dans ses romans. *Ivanhoë* emprunte à Gortz l'épisode du siège et la figure de Cedric, qui rappelle par son esprit d'indépendance et sa bonhomie le chevalier brigand de Goethe. Les bohémiens du même drame reviennent dans *Guy Mannering* et dans *Quentin Durward*; le motif de la Vehmme dans *Anne de Geierstein*. Rappelons encore que le personnage de

Mackensie se sert des deux recueils de pièces allemandes publiés en France (voir notre *Influence allemande en France*, p. 51), par Junker et Liébault, Friedel et Bonneville, et insiste principalement sur Schiller et sur Goethe. En 1792, Walter Scott suit les cours d'allemand d'un certain Wittich, pour apprendre la langue (Lockart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*, I, 204). Dans l'automne de 1794, il entend lire *Lénore* dans une maison amie et il en reçoit un coup. Il la retraduit le soir même, et, comme Taylor, en place la scène au moyen âge. Sa traduction paraît en 1796 sous le titre de *William and Helen*. En 1797 il traduit le *Roi des Aulnes*, déjà traduit par Lewis, et en exagère le fantastique. En 1801 il le publie avec le *Chasseur sauvage* dans les *Tales of Wonder* de Lewis. Enfin il traduit Gortz de Berlichingen (qu'il appelle Gortz of Berlichingen) en 1799, et l'imité l'année suivante dans son *The House of Aspen*. Scott est enthousiaste de Goethe, qu'il appelle « a wonderful fellow » (*Journal*, du 20 février 1827), mais il le comprend par le dehors.

Mignon, dans *Wilhelm Meister*, reparait sous le nom de Fenella dans *Peperil du Pic*, et que Leicester, se dépouillant de son manteau, pour se montrer dans son riche costume de cour devant sa jeune femme, imite un geste d'Egmont dans la pièce de ce nom. Schiller a plus prêté encore. *Kenilworth*, d'où est tiré l'incident qui précède, est plein de *Marie Stuart*, qui a fourni les traits généraux d'Élisabeth et de Leicester à l'écrivain anglais. La même pièce, chère à Walter Scott en sa qualité d'Écossais, l'a inspiré encore dans l'*Abbé*, où nous retrouvons la Marie Stuart spirituelle, mordante et ensorceleuse de Schiller. De *Wallenstein* Walter Scott a tiré maint type de soudard, notamment le Dalgetty de la *Légende de Montrose*, en outre les prédicants burlesques qu'il a semés un peu partout dans les *Puritains d'Écosse*, dans *Woodstock*, etc., — et qui sortent du capucin de Schiller, — enfin l'astrologue de *Quentin Durward*. Le roman d'*Anne de Geierstein* est tout chargé de réminiscences de *Guillaume Tell*. On peut même se demander si certains types caractéristiques qui reviennent sans cesse chez Walter Scott : le jeune homme engagé par l'amour dans un parti qui ne devrait pas être le sien, le révolté ou même le brigand « généreux », la belle amazone idéaliste, ne lui ont pas été suggérés par des personnages de Schiller, tels que Max Piccolomini, Karl Moor, Bertha von Bruneck. En tout cas, on le voit, l'imagination de Scott était littéralement hantée par les pièces historiques de Goethe et de Schiller.

Le roman historique de Walter Scott est donc bien la *continuation directe de la tragédie historique des Allemands*. Mais il garde de ses autres sources, ou doit à la personnalité de son fondateur, quelques éléments nouveaux qui vont le rendre particulièrement séduisant pour les imaginations. Un de ces éléments, c'est le cadre merveilleusement poétique dont il sait s'en-tourer. Pas un roman de Walter Scott qui n'évoque un site ou

un monument, qui en forme, pour ainsi dire, l'âme vivante. Et, bien entendu, c'est à son Écosse natale, amoureusement explorée dans tous les sens, que l'auteur emprunte de préférence cette parure. Déjà, une de ses plus charmantes « romances », la *Dame du Lac*, était comme illuminée par les reflets d'azur du Loch Katrine. Nous découvrons maintenant les eaux de la Tweed, l'abbaye de Melrose, le château de Lochleven au milieu de son lac, le vieil Édimbourg, la cité de Perth, et surtout les rudes et sauvages solitudes des Hautes-Terres, parcourues par les fidèles partisans des Stuarts, les indomptables ennemis des Sassenachs de la plaine. Par là s'achevait la révélation d'une contrée que les vers de Thomson et de Burns, les mélancoliques évocations d'Ossian, avaient pour jamais entourée d'un nimbe de poésie et de merveilleux. En outre, Walter Scott, qui avait commencé par chanter dans ses « lais » de guerrières et aventureuses légendes, introduit avec prédilection dans ses récits en prose des types de hardis révoltés, disputant leur fière indépendance à la société entière de leur temps : brigands des bois, chers au peuple qu'ils protègent comme Robin Hood, montagnards incapables de se soumettre à l'existence réglée et bourgeoise des villes ou victimes d'une injustice sociale comme Mac Gregor, défenseurs farouches et mystiques de la dynastie déchue comme Mac Yvor, la belle Flora, Diana Vernon ou Redgauntlet. Certains de ces traits existaient sans doute dans la tragédie allemande, mais, en les accusant dans son roman, Walter Scott venait au-devant de l'individualisme de son siècle et de sa prédilection pour les bandits, les outlaws. Cependant, ce n'est peut être pas par là encore que l'œuvre de Walter Scott fait véritablement époque dans l'histoire de la littérature européenne, mais par un caractère essentiellement anglais. Ces tableaux historiques que Walter Scott dessine avec une science inconnue avant lui et qui suppose une documentation formidable, il a l'art de les faire vivre d'une

vie immédiate, grouillante, qui s'impose au lecteur, et transporte, pour ainsi dire, les siècles passés dans le présent. Les personnages parlent, agissent, comme s'ils étaient devant nous, ressuscités par la baguette miraculeuse d'un magicien. Voici Jacques I^{er} avec son jargon latin, Élisabeth et ses colères furieuses. Cromwell et ses citations bibliques, ses discours tortueux. Il n'est pas difficile de voir où Walter Scott a appris le secret de cet art. C'est le grand roman du xviii^e siècle anglais, le roman des Richardson, des Fielding et des Smollett, compagnons inséparables de sa jeunesse, repris et étudiés avec amour jusque dans l'âge mûr, qui le lui a enseigné. Le mérite de Walter Scott est précisément d'avoir introduit l'admirable réalisme de ces maîtres dans le roman historique puéril et superficiel de Walpole et de ses disciples¹, en même temps qu'il le transfigurait par la large vision historique d'un Goethe et d'un Schiller, d'avoir uni la réalité à l'imagination. Qui ne connaît les hobereaux, les aubergistes, les pédants, les soudards de Walter Scott, ses scènes de taverne, de chasse, de batailles, ses tableaux d'intérieur et ses intrigues de palais, ses festins, ses foules, ses assemblées de truands ou de courtisans? Il y avait en Walter Scott l'étoffe d'un romancier réaliste de premier ordre, et c'est ce qu'il eût été probablement s'il avait vécu un demi-siècle plus tôt ou plus tard. Walter Scott est un émule des Fielding et des Smollett, venu en pleine époque romantique, et, par suite, orienté vers le passé, le moyen âge surtout, son époque de prédilection, qu'il ne s'est jamais lassé de peindre, en virtuose inégalé du pittoresque.

Mais, précisément, ce rapprochement va nous permettre de signaler dans son art certains traits qu'il est indispensable de

1. Voir, sur l'influence de quelques prédécesseurs immédiats de Scott, les confidences de celui-ci dans la *Préface* ajoutée le 1^{er} janvier 1829 à son roman de *Waverley* (Trad. Defauconpret, éd. Furne, t. I, p. 6 et suiv.).

noter, et qui lui sont en partie communs avec ses prédécesseurs anglais. Comme eux, Walter Scott, en dépit de son apparent idéalisme, part d'une conception de l'homme sourdement *déterministe* et *sensualiste*. Ses personnages ne sont pas libres. Ils sont presque exclusivement des produits de leur hérédité, de leur milieu, de leur profession, qui les dominent. Tous ont même quelque manie par laquelle s'affirme cette domination de l'inconscient en eux, et qui est une des sources de l'« humour », très savoureux d'ailleurs, de Walter Scott. C'est à peine s'ils sont responsables. Au fond, l'art de Scott n'est pas seulement un peu matériel, il est matérialiste, et Carlyle avait raison de faire remarquer qu'il façonne ses personnages du dehors au dedans. De là, peut-être, leur nature assez terre à terre en général. La « morale » de Scott est très anglo-saxonne, pratique, utilitaire. Les gens qui se donnent, chez lui, à une cause perdue, sont régulièrement des cerveaux bizarres ou exaltés. Ses héros proprement dits, s'il leur arrive de se laisser entraîner de ce côté, se ressaisissent toujours à temps, et finissent rarement dans les partis condamnés par la fortune des armes. Quand les choses tournent mal pour eux, ils s'aperçoivent qu'on les a égarés et reviennent à des opinions plus avantageuses. Enfin Walter Scott, en dépit des efforts qu'il fait pour être impartial, a les préjugés ordinaires de son peuple ; il est anticatholique un peu partout, et, dans *Ivanhoë* au moins, antifrçais. Ces caractères doivent être retenus, parce qu'ils auront des conséquences. De Schiller à Walter Scott, en somme, la tendance matérialiste et individualiste va s'accroissant. Il y a chez le second moins de liberté morale, moins d'idéalisme, moins de psychologie, et plus de couleur, plus de vie particulière, de réalisme, que chez le premier. C'est pourquoi il l'éclipsera dans une large mesure, auprès d'un public livré de plus en plus aux sens et à l'imagination.

III

Byron, le second des grands écrivains anglais qu'il nous reste à examiner ici, procède, pour la partie essentielle de son œuvre, de Goëthe, comme Walter Scott de Schiller. Mais une autre influence, très importante aussi, a précédé et préparé, on le verra, celle de l'auteur de *Faust*. Les premières poésies de Byron montrent en lui un disciple d'Ossian, d'Young, de Gray, de Scott, avec une curieuse admiration pour le très classique Pope, qui nourrira son penchant oratoire et satirique¹. Byron part donc du « préromantisme » d'imagination que nous avons étudié jusqu'ici. Il fut également un lecteur passionné du « roman noir », et, si la maîtresse qu'il promène, habillée en garçon, à Cambridge et ailleurs, vient indubitablement d'Ossian, bien des excentricités morbides et frisant le sacrilège, de Newstead-Abbey, paraissent être des souvenirs d'Anne Radcliffe et de Lewis. Dès cette époque on remarque, en tout cas, chez Byron, une tendance curieuse à mettre la littérature en action, à vivre des personnages littéraires. Les écrivains allemands s'ajoutèrent à cette première couche : surtout Gessner, Wieland, Goëthe, Schiller, les romans de brigands et de chevaliers². Mais la France ne fut pas absente non plus de la

1. Voir ses *Hours of Idleness*. La pièce *En quittant l'abbaye de Newstead* porte une épigraphe empruntée à Ossian. Ossian a inspiré de même la *Mort de Calmar et d'Orla*, et en partie *Oscar d'Alva*, où elle se mêle à celle de Schiller (pour le fond), et des ballades de Percy pour la forme. L'*Élégie sur l'Abbaye de Newstead* rappelle Gray. Dans le *Cimetière de Harrow*, Byron suit Young, Gray et Hervey. Dans *Lachin Y Gair* il chante les Highlands, popularisés par W. Scott. Voyez aussi, à ce sujet, l'*Ile*, chant II, str. XIII, et *Don Juan*, chant X, str. XVII-XIX. Byron attaqua Scott dans les *English Bards*, mais revint vite à lui.

2. Voyez, d'une façon générale, sur les lectures du jeune Byron, L. Fuhrmann, *Die Belesenheit des jungen Byron*, Diss., Berlin, 1903.

formation de Byron¹. Rousseau fit sur lui de bonne heure une profonde impression, qu'attestent encore les strophes émues qu'il lui consacre dans le troisième chant de *Childe Harold*². Faut-il aller jusqu'à voir en lui, comme on l'a fait quelquefois, avant tout un élève de Rousseau³? Nous croyons que ce serait commettre une grosse erreur psychologique et littéraire. Byron a marqué lui-même tout ce qui le séparait du citoyen de Genève. Il détestait en lui le sophiste et l'écrivain geignard. Byron est un homme d'imagination, et Rousseau était une âme « sensible ». Ils appartiennent à deux générations différentes. Mais, justement parce qu'il avait des besoins d'imagination et un orgueil indomptable, Byron se tourna passionnément vers un autre grand écrivain français de son époque : Chateaubriand. Cette admiration pour Chateaubriand, il ne l'a jamais avouée, et l'on sait que notre compatriote s'en est plaint amèrement dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, où il a noté tout ce qui rapprochait Byron de lui⁴. La critique, malheureusement, s'est trop laissé impressionner par le

1. Byron lit le français, comme tous les Anglais cultivés de son temps, mais ne le parle pas (*Letters and Journal*, II, p. 44 et suiv., 23 sept. 1911). Il en commença l'étude en 1792, à Aberdeen, avec un émigré français.

2. Il lut à dix-sept ans la *Nouvelle Héloïse*, à dix-neuf les *Confessions*.

3. Estève, *Byron et le Romantisme français*, p. 23 et suiv.

4. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, p. 202 et suiv. « J'étais donc un de ces pères, s'écrie Chateaubriand, qu'on renie quand on est arrivé au pouvoir? Lord Byron peut-il m'avoir complètement ignoré, lui qui cite presque tous les auteurs français ses contemporains? N'a-t-il jamais entendu parler de moi, quand les journaux anglais, comme les journaux français, ont retenti vingt ans, auprès de lui, de la controverse de mes ouvrages, lorsque le *New Times* a fait un parallèle de l'auteur du *Génie du Christianisme* et de l'auteur de *Childe Harold*? » C'est en effet peu vraisemblable. Byron n'a cependant cité le nom de Chateaubriand que deux fois, dans une note de la *Fiancée d'Abydos*, et dans l'*Age de Bronze*. Selon la comtesse Guiccioli, Byron détestait Chateaubriand pour des raisons politiques (Estève, *Byron et le Romantisme français*, p. 22, n. 1). Nous croyons qu'il détestait en lui surtout son initiateur. Byron était très chatouilleux sur la question de son originalité. Il niera de même, contre toute évidence, l'action de *Faust* sur son *Manfred*.

dédaigneux silence de l'écrivain anglais, oubliant qu'il a lu ou renié toutes les influences les plus reconnaissables qui ont agi sur lui. Or il est trop visible que Chateaubriand, auquel il avait écrit, au dire de celui-ci, une lettre admirative, au lendemain de la publication d'*Atala*, a dominé en maître toute la première partie de sa production et même de sa vie. Byron a voulu être un autre René, et il a été en effet un René anglicisé, outré. René avait promené son aristocratique dégoût de l'existence sur les ruines de toutes les civilisations éteintes, en Italie, en Grèce, et Chateaubriand en personne était parti pour l'Orient en 1806. Byron fait le même voyage, en commençant par la péninsule ibérique, comme le lui imposaient les circonstances, et en évitant les Lieux Saints, parce qu'il est incrédule. Et dans le poème qu'il en rapporte, le *Pèlerinage de Childe Harold*, — presque l'*Itinéraire*, — il étale partout, lui qui n'a encore dans son passé que quelques débauchés tapageuses d'étudiant, une lassitude de vivre, des remords même, qui ne peuvent être, à cette date, que de la « littérature »¹. De plus, dans ce même *Childe Harold*, ce sont exactement les thèmes caractéristiques de *René* ou d'*Atala* qui

1. Harold a sur le front le signe de Caïn (I, LXXXIII); il a l'enfer dans son cœur (I, chanson à Inès): il est poursuivi par un fatal souvenir, qu'il ne peut avouer. Il aime à s'asseoir au sommet des rocs, à rêver au bord des abîmes, à s'égarer à pas lents sous l'ombrage des forêts, à parcourir des lieux où l'homme n'a pas imprimé la trace de ses pas (II, xxv). Il se sent seul dans le monde (II, xxvi). N'est-ce pas là exactement l'attitude de René? *Il y a presque des réminiscences littérales de Chateaubriand dans Byron*. René appelait les « orages » qui devaient l'« emporter »; Manfred (I, II) invite les rochers de glace, les avalanches, à l'écraser. Comme René, il suit le vol des feuilles mortes chassées par le vent d'automne. Quand Manfred expose à la Fée de la Cataracte son goût pour la solitude, ses vagues aspirations, on croirait entendre René. Et, de même que René, il passe ensuite à l'avou d'un amour coupable, incestueux. *Byron a imité Chateaubriand jusqu'au bout*. Dans les descriptions de Rome, au quatrième chant de *Childe Harold*, on retrouve des souvenirs précis de René et de la *Lettre à Fontanes*. Enfin c'est le même art, chez Byron et chez Chateaubriand, de terminer des descriptions par une réflexion morale, généralement désabusée.

reviennent : le contraste entre la splendeur indifférente de la nature et la misère de l'homme, la tristesse poignante qui se dégage des lieux consacrés par l'histoire, l'exaltation des peuples sauvages, primitifs. Enfin, en rentrant à Londres, Byron publie coup sur coup toute une série de « romances » héroïques, rappelant celles de Walter Scott, où reparait chaque fois, dans le personnage principal, le type inoubliable de René. Sans doute ce n'est pas René à l'état pur. Le Giaour, le Fiancé d'Abydos, le Corsaire, Lara, etc., ont pris quelque chose aux héros de Scott et du « roman noir », plus encore au Charles Moor de Schiller¹. Comme Moor, en effet, ils « agissent », entrent en lutte contre la société, versent le sang, à la tête d'une bande d'outlaws parfois, et, comme lui encore, ils subjuguent de leur amour hautain quelque faible femme en extase devant eux. Mais toujours ils gardent le *trait distinctif* de la physionomie de René : l'orgueil « distant » et désabusé, la mélancolie, en général aussi la conscience d'un crime mystérieux tournée en volupté amère. Il n'y manque, comme au voyage en Orient, que la conclusion chrétienne. Le Chateaubriand anglais n'est plus chrétien.

Ce n'est pas tout. Byron, en vertu de cette curieuse propension que nous avons déjà notée, va *réaliser* dans sa vie une des imaginations les plus monstrueuses de Chateaubriand. Que cela ne nous surprenne pas de lui. Le trait distinctif de sa nature est un orgueil immense, un besoin maladif de se mettre partout et toujours en scène, d'étonner l'univers et de l'étonner surtout par le scandale, car il est l'héritier d'une race de violents, de débauchés égoïstes, à qui le crime pèse peu². L'hérédité, une

1. Byron s'était déjà inspiré du *Geisterscher* de Schiller dans son *Oscar of Alba* (*Hours of Idleness*). L'influence des *Brigands* est surtout visible dans le *Corsaire*.

2. Un grand-oncle de Byron a tué un de ses parents dans un duel sans

éducation déplorable, conduite par une mère à demi folle, l'orgueil, la littérature, cette littérature trouble, insincère, ouverte par Sterne et Rousseau, la « férocité », la démesure anglaise des années de la Restauration et du premier George, qui reparaissent avec l'impiété ostentatoire chez cet aristocrate, se réuniront pour engendrer une aberration morale que l'on eût crue impossible dans notre civilisation. Byron avait, du premier mariage de son père, une demi-sœur qui croise sa vie au moment où, revenu d'Orient, il est l'homme, l'écrivain à la mode, auquel on prête quelques-uns des forfaits les plus sinistres accomplis par les héros de ses « romances », et qui laisse dire. Sa sœur, éprise de plaisir, ardente, se jette vers lui, fière de sa gloire rayonnante. Bien qu'elle soit mariée, — mal mariée d'ailleurs, — il l'invite seule chez lui, vit longuement chez elle. Il a l'impression qu'elle est l'unique femme qui le « comprend » parmi toutes celles qui l'assiègent. Il affiche pour elle une grande tendresse, quitte brusquement, par exemple, des amis qu'il devait accompagner en Italie, pour aller s'enfermer avec elle. En avril 1814, elle accouche d'une fille, à laquelle on donne le nom d'une héroïne de Byron : Médora. Peu après, Byron, sur les instances de sa sœur, se marie. Le jour même de son mariage, il effraie sa jeune femme par d'obscures paroles semblant indiquer qu'il porte en lui un remords affreux. Un an plus tard, alors qu'une fille vient de naître au

témoins. Le père de Byron enlève lady Carmarthen à son mari et l'épouse. Il dilapide avec elle, à Paris, une fortune princière et, après sa mort, se remarie avec miss Gordon de Gight, autre riche héritière, qui sera la mère du poète. Au bout de deux ans de mariage il l'a ruinée. Le couple se rend à Paris, revient à Londres, va s'installer à Aberdeen, partout poursuivi par la gêne. Des querelles affreuses éclatent entre Byron et sa femme, qui est orgueilleuse et violente. Il la quitte pour aller vivre à Valenciennes, et meurt en France à l'âge de trente-six ans. Le jeune Byron, né durant les années de misère, en janvier 1788, est élevé par sa mère, qui l'accable tour à tour de caresses et de reproches ou même d'injures.

jeune couple, lady Byron quitte la maison de son mari, pour n'y plus revenir. Pressée de questions, elle donne d'abord des raisons futiles de son départ, puis finit par avouer qu'elle a acquis la conviction qu'il existait entre Byron et sa sœur des relations incestueuses. On a longtemps discuté avec âpreté, dans les histoires de la littérature, cette accusation de lady Byron. L'écrivain anglais a été tour à tour accusé et innocenté. Il semble bien, aujourd'hui, que le doute ne soit plus possible. Byron, comme tant de passages de ses œuvres, d'ailleurs, l'indiquent, a été l'amant de sa sœur. Il a *réellement* commis le crime évoqué dans René comme une perspective affreuse. Égaré par la littérature, où l'inceste grouillait de toutes parts, désireux surtout de faire ce que personne avant lui n'avait fait, il a glissé dans l'irréparable¹.

Devant la révolte de l'opinion publique Byron fut contraint de quitter l'Angleterre. Il ne devait plus la revoir. Tout d'abord la douleur l'emporta en lui. Elle approfondit son inspiration et lui dicta les belles strophes consacrées aux bords du Rhin, au lac Léman, à Venise et à Rome, qui parent le troisième et le quatrième chant de *Childe Harold*. Mais bientôt l'orgueil, qui était le fond de son caractère, reprit le dessus et le poussa sur la pente de la révolte individualiste et antisociale.

1. La culpabilité de Byron semblait avoir été établie par le livre d'un de ses descendants, lord Lovelace, publié en 1905 sous le titre d'*Astarté*, et mis dans le commerce seulement en 1921. Cependant des obscurités, des doutes subsistaient, et M. Richard Edgcumbe avait essayé, en 1910, de substituer, dans ce drame, une autre femme à la demi-sœur de Byron (*Byron, the last Phase*, Murray). Des lettres publiées en 1922 tranchent définitivement la question dans le sens que nous indiquons (*Lord Byron's Correspondance, chiefly with Lady Melbourne, Mr Hobhouse, etc.*, Londres, Murray, 2 vol.). Byron y confesse son amour. Quant à la faute, elle ressort aussi nettement que possible de *Manfred*, qui ne signifie rien si Byron n'est pas coupable. Voyez aussi la *Fiancée d'Abydos*, *Parisina* et même *Cain*. De cet inceste était née une fille, Médora, qui eut une fin misérable. La femme de Byron fit expier durement aussi à sa belle-sœur son aberration.

où il s'était déjà engagé avec ses premières œuvres. Seulement, tandis que cette révolte n'avait été autrefois qu'une attitude littéraire, elle allait devenir maintenant l'expression même de son âme violente et meurtrie. Il y avait bien désormais entre lui et la société, entre lui et la morale traditionnelle, la barrière qu'il avait jadis dressée par jeu, et le remords habitait réellement les profondeurs de sa conscience. Ce fut sur ces entrefaites qu'il connut le *Faust* de Goëthe, alors dans toute sa nouveauté¹. Il le lut pendant l'année 1816, qu'il passa près de Genève, et s'en entretint avec Shelley, qui résidait aussi là-bas. Le poème allemand fut pour lui une révélation décisive, qu'il n'a jamais avouée non plus, bien qu'elle explique tous ses derniers ouvrages. Sous l'influence de *Faust* et des paysages alpestres qu'il venait d'explorer, il écrivit son *Manfred*. Les souvenirs de *Faust* y sont palpables et nombreux. Tout le drame de Byron est calqué sur celui de Goëthe, et le début en est le même. On y voit Manfred proclamer aussi l'inutilité de ses études et souhaiter l'anéantissement. Mais ce qui cause, en réalité, le désespoir du héros de Byron, ce n'est pas l'échec de ses spéculations philosophiques, c'est la conscience douloureuse d'un crime qu'il a commis, et dont il implore vainement le pardon auprès d'une mystérieuse Astarté que les génies évoquent pour lui². Contrairement à Faust, Manfred souffre donc pour des raisons toutes personnelles. Le poème de Byron est un *Faust* individualisé, qui a perdu sa signification philosophique. Mais, ce qu'il a perdu de ce côté-là, il le retrouve du côté de l'énergie. Manfred, à cet égard, écrase Faust. C'est le révolté obstiné,

1. Le *Fragment* avait été déjà utilisé par Lewis. Le premier *Faust* au complet ne fut guère imposé à l'attention des Anglais que par l'Allemagne de M^{me} de Staël, en 1813. Mais il fut d'abord très mal accueilli par l'opinion britannique. Il ne sera traduit qu'en 1821.

2. *Manfred*, acte II, sc. IV.

impavide, que rien ne fait plier, qui brave le prince des génies Ahrimane et Dieu lui-même, puisque, repoussant les consolations que lui apporte l'Abbé, il meurt debout, en artiste, après avoir invoqué le soleil et rappelé devant son imagination le spectacle du Colisée sous la lune¹. C'est un René sinistre.

Le cri de révolte de *Manfred* s'exaspère et s'amplifie encore dans *Caïn*, où Byron, cette fois, s'en prendra directement à Dieu et à sa création. La source principale, ici encore, est *Faust*, qui a fourni l'idée générale et le rapport entre les deux personnages principaux, Caïn le « tenté », Satan le tentateur. Mais d'autres influences sont venues s'adjoindre à celles du poème de Gœthe : l'influence de la *Mort d'Abel* de Gessner, que Byron avait lue dans son enfance et qui lui fournit ici, outre le cadre de son sujet, quelques parties idylliques et la scène entre les deux frères ; l'influence de Milton, dont le Satan orgueilleux et indomptable a visiblement déteint sur celui de Byron, qui n'a plus grand'chose de Méphistophélès². Caïn donc, le héros de ce drame philosophique, déjà porté par tempérament à la rébellion, est définitivement tourné contre Dieu après un voyage que Satan lui fait accomplir à travers le vaste univers, et où il lui montre son Créateur ne donnant sans cesse la vie que pour la détruire, et imposant à ses créatures une loi cruelle et injuste. Persuadé alors que Dieu est un « tyran », que son œuvre est mauvaise, Caïn lui adresse une prière insolente

1. *Manfred*, acte III, sc. I, II, IV. Les derniers mots de Manfred, adressés à l'Abbé, sont : « Vieillard, il n'est pas si difficile de mourir ! »

2. Dans la préface de *Caïn* (1821) Byron a essayé aussi de nier le plus possible ces deux influences. Elles sont pourtant incontestables. Il y en a même d'autres dans ce « Mystère tiré de l'Ancien Testament », en particulier celle d'Young à l'acte II, sc. I (spectacle du ciel étoilé). Byron a non seulement calqué son Satan sur celui de Milton, en y ajoutant des traits « romantiques », mais les voyages de l'Ange déchu à travers les mondes, en compagnie de Caïn, rappellent ceux du Prince des Démon dans le *Paradis perdu*. Un souvenir direct de Faust est l'aversion qu'inspire Satan à Adah.

et, au cours d'une querelle qui s'engage à ce propos avec Abel, tue celui-ci. Abel est le type de la soumission bornée. Caïn est l'« esprit libre », qui représente les droits de la « pensée » et veut aller au fond des choses, examiner avant de donner son adhésion. Le résultat de son examen c'est la révolte froide et délibérée¹. La même protestation contre le Dieu de la Bible et du Christianisme monte des pages sombres de *Ciel et Terre*, où Byron décrit l'étonnement douloureux des hommes condamnés pêle-mêle, innocents ou coupables, à périr dans les flots du Déluge, et refusant à Dieu l'hommage de leur soumission, avec des accents de haine concentrée sans exemple encore dans la littérature².

Et pourtant Caïn et *Ciel et Terre* ne représentent pas le dernier mot de la philosophie de Byron. Au delà de la révolte et de la négation il y a le sarcasme. C'est *Don Juan* qui l'exprimera. *Don Juan* a aussi sa source dans *Faust*. Le grand drame philosophique de Goëthe offre en effet deux faces. D'un côté il s'incarne en Faust, qui discute et s'insurge contre l'ordre voulu par Dieu; de l'autre en Méphistophélès, qui raille sans cesse et traîne tout dans la boue. C'était la face Faust qui avait inspiré *Manfred* et Caïn. La face Méphistophélès inspirera *Don Juan*, le poème de la dérision universelle. Tout le long de cette œuvre Byron adopte l'attitude cynique de Méphistophélès, qui lui avait plu et dont il a fait un personnage de son *Difforme transformé*. C'est son *nihilisme* qui a passé en lui, sous l'influence dissolvante de la vie vénitienne, à laquelle il s'est abandonné pendant près de trois ans³. Il va, du reste, l'enrichir de

1. Voyez la prière hautaine de Caïn à Dieu (acte III, sc. I).

2. *Ciel et Terre*, sc. III.

3. Le 6 octobre 1816, après un séjour de plus de quatre mois en Suisse, Byron était parti pour l'Italie avec Hobhouse. Il se fixa à Venise, ou près de Venise, pendant trois ans environ, et fit de là diverses excursions, une

traits nouveaux, pris à Voltaire et à Sterne. L'influence de Voltaire sur *Don Juan* y apparaît à toutes les pages. dans ces naufrages, ces guerres présentées par leur côté ridicule ou odieux. ces aventures burlesques d'amour. ce mépris sans bornes des hommes et des choses. Venise, théâtre d'un des chapitres les plus fameux de *Candide*, avait dû rappeler cette œuvre à Byron et l'engager à la relire. Toujours est-il que *Don Juan* est farci de souvenirs de *Candide*. Mais, outre ce roman, *Scarmentado*, la *Princesse de Babylone* et l'*Histoire de Jenni* ont fourni des traits¹. *Don Juan*, le héros de Byron, paraît être un composé de *Candide* et de *Jenni*, si Byron lui-même, qui reste sans cesse présent derrière les aventures de son personnage pour les commenter, est Méphistophélès. Voltaire fournissait d'ailleurs vers le même temps, à Byron, le sujet de son *Mazepa*, tiré de

notamment à Rome et à Florence en 1817. A Venise, Byron s'abandonna à la débauche. Il eut des maîtresses, prises souvent dans la basse classe, et s'efforça, comme partout, d'attirer l'attention par ses excentricités. *Beppo*, *Mazepa*, *Don Juan* sont nés dans l'atmosphère de Venise. Byron ne quitta définitivement Venise qu'à la fin de 1819, pour s'installer chez la comtesse Guiccioli, sa nouvelle maîtresse, à Ravenne.

1. Dans le troisième chant de son *Childe Harold*, composé en Suisse (str. CV-CVIII), Byron avait déjà fait l'éloge de Voltaire ironiste et destructeur de préjugés. Dans *Don Juan* (chant V, notes il l'appelle « that great and unequalled genius, the universal Voltaire ». « Il a bien lu Voltaire, dit Chateaubriand, et il l'imité souvent. » Il cite la *Pucelle* dans ses *Hints of Horace*, *Candide* dans *Don Juan* (ch. V, str. XXXI) et *Letters and Journal* (édit. Prothero, II. 36, 263), *Scarmentado* (ibid. III. 104, en même temps que *Candide* encore). Les rapports entre *Don Juan* et *Candide* sautent aux yeux. *Don Juan* est surpris auprès de Julia, comme *Candide* auprès de Cunégonde. Il est soldat comme lui. Comme dans *Candide* (XII), nous assistons à des combats entre Turcs et Russes. Des deux côtés, naufrage. La vieille de *Candide* avait été vendue comme esclave : c'est aussi le sort de *Don Juan*. Famine, où l'on mange de la chair humaine, dans les deux œuvres. Comme dans *Candide* nous sommes conduits à Constantinople, etc., etc. Mais il y a des souvenirs d'autres romans de Voltaire. *Don Juan* va comme *Amazan* en Angleterre, et, comme lui, est tenté par la femme de son hôte. D'une façon générale, il parcourt les divers États à la façon du héros de la *Princesse de Babylone*. Il rappelle aussi le beau *Jenni*, que toutes les femmes se disputent.

Charles XII, et d'une inspiration toute voisine de celle de *Don Juan*. A côté de Voltaire, Byron a utilisé Sterne, auquel il emprunte l'art et le ton de ses digressions, la façon qu'il avait de se moquer de lui-même et de ce qu'il écrivait, — ce qui n'est pas dans Voltaire, — ses pantalonades au milieu des passages les plus sérieux, sa manière de frôler continuellement la gravelure sans y entrer. Enfin, les grands conteurs italiens de la Renaissance : Pulci, Bojardo, l'Arioste, ont prêté leur *ottava rima* et un peu de leur fantaisie capricieuse¹. Les autres influences sont moins importantes². De tout cela Byron a tiré la satire la plus effrontée et la plus cynique qui se puisse concevoir de l'existence humaine, telle que l'a faite une société qui n'est qu'hypocrisie, mensonge, exploitation honteuse des meilleurs sentiments de l'homme pour des fins abominables comme la guerre³, écrasement impitoyable de tout ce qui est beau et vrai par le laid, le conventionnel, et à laquelle il oppose dans l'épisode d'Haïdée, comme aussi dans *l'Ile*, le libre épanouissement de l'instinct non falsifié par la morale et la religion : l'« état de nature ». C'était là, en somme, l'enseignement de toute la

1. En Italie, Byron s'était familiarisé avec les grands conteurs de la Renaissance, en outre avec Casti, Buratti. A Ravenne, auprès de la comtesse Guiccioli, il traduit même du Pulci. Beaucoup d'aventures de *Don Juan* en Russie sont tirées du *Poema Tartaro* de Casti.

2. Il y en a d'autres cependant. L'épisode d'Haïdée (amours libres de deux enfants de la nature) rappelle *Atala*, et aussi un épisode de l'*Obéron* de Wieland. *Corinne* paraît avoir fourni à Byron quelques-uns des traits dont il cribble la société anglaise. On sait que Byron avait rencontré M^{me} de Staël en Suisse. Quand Julia écrit à Don Juan : « L'amour n'est qu'un épisode dans la vie de l'homme : il est toute l'existence de la femme » (I, CXCIV), elle semble bien répéter aussi, comme le fait remarquer M. Estève (*loc. cit.*, p. 461, n. 3), une phrase de M^{me} de Staël.

3. Le même enseignement revient dans *Sardanapale*, où un roi voluptueux, ne vivant que pour le plaisir, haïssant la guerre, les prêtres, la religion, s'affranchissant des devoirs du mariage, est présenté comme un sage qui, le moment venu, sait mourir en héros. *Sardanapale* est contemporain de *Don Juan*.

philosophie naturaliste du XVIII^e siècle, celui de Voltaire aussi bien que de Rousseau, à quelques nuances près. Mais Byron, individualiste avant tout, n'est plus guidé dans sa critique par la même préoccupation que ses devanciers. Ceux-ci, un Voltaire même dans ses romans, obéissaient à un souci, erroné peut-être, mais généreux au fond, de réformer les idées et les mœurs. Ils voulaient le bien de leurs semblables. Tel n'est plus du tout le point de vue de Byron. Aucune passion d'humanité ne bat dans son *Don Juan*. Il n'y a là que de la rancune personnelle et de l'orgueil. La destruction de toutes choses par la raillerie corrosive est une vengeance qu'il exerce contre ses détracteurs, et plus encore *une fête qu'il se donne*, un moyen pour lui de *se grandir*, de s'isoler de la masse, d'affirmer sa supériorité. Byron n'est qu'un dilettante du mal. Il piétine pour le plaisir de piétiner, en s'offrant parfois des intermèdes de vraie poésie, comme pour se prouver à lui-même et prouver aux autres qu'il pourrait aussi bien faire le contraire. C'est un Méphistophélès doublé d'un René, qui accable de ses sarcasmes, avec des poses insolentes et familières à la fois, un monde qu'il méprise, une société à laquelle il n'appartient plus, et qui se fait du nihilisme gouailleur une sorte d'élégance aristocratique, destinée surtout à étonner les foules.

Ainsi, Byron pousse l'individualisme superbe de Chateaubriand bien au delà des limites où celui-ci l'avait arrêté. Il en agrandit et en pervertit les jouissances. Bénéficiant de la secousse donnée aux imaginations par Walter Scott, il substitue au paysage exotique de Chateaubriand les magnifiques contrées méditerranéennes entrevues par René et toutes poétisées de grands souvenirs. Il évoque les ombres de ces grandes mortes : Athènes, Venise, Rome, avec un art moins nuancé et moins délicat, mais plus théâtral, plus frappant par suite, que celui de l'*Itinéraire*. Il ouvre l'Orient musulman, l'Espagne et

l'Italie, les bords du Rhin, les glaciers de la Suisse, aux besoins d'émotion des générations nouvelles¹. Mais ce n'est pas là son innovation la plus féconde en conséquences. Tout en conservant le type superbe créé par Chateaubriand, il le conduit à l'école de l'auteur des *Brigands* et de l'auteur de *Faust*, ajoute à sa hautaine parure de mélancolie, celle du meurtre et de la volupté, celle aussi de l'impiété ouverte, de la raillerie cynique et désabusée. Par là, l'acte de foi, bien précaire, il est vrai, de Chateaubriand, se trouve annihilé, et le déisme, le matérialisme anglo-germaniques coulent de nouveau à pleins bords dans un individualisme que l'intervention de notre compatriote n'aura servi qu'à rendre plus poétique. Élevant donc jusqu'à la sphère du lyrisme le plus somptueux et le plus enivrant tout l'apport de la littérature individualiste qui l'avait précédé, Byron exercera sur les imaginations une fascination absolument sans rivale à son époque. Il régnera littéralement sur tout le Romantisme européen. En tous cas, c'est lui qui, aidé de Walter Scott, décidera de la révolution romantique en France, comme nous le montrerons, et conduira à l'assaut du dernier bastion, — notre tragédie classique, — les Goëthe, les Schiller, et Shakespeare lui-même. La force qui a imprimé à notre littérature son mouvement en avant durant les cinquante années précédentes, l'individualisme, s'affirmera aussi, par Byron, dans cette phase suprême.

1. L'Espagne et le Portugal sont célébrés dans le premier chant de *Childe Harold*, l'Orient dans le second (ainsi que dans les poèmes publiés de 1813 à 1816 : *Giaour*, *Fiancée d'Abydos*, *Corsaire*, *Siège de Corinthe*), les bords du Rhin au chant troisième de *Childe Harold*, ainsi que le Léman et la Suisse (voir aussi *Manfred*). Venise au chant quatrième de *Childe Harold*. En outre, au chant second, exaltation des mœurs rudes et guerrières des Albanais et de leurs chants populaires. Il faut retenir tout cela pour comprendre les goûts de notre Romantisme.

CHAPITRE V

LA RÉVOLUTION « ROMANTIQUE » EN FRANCE ET SES VRAIS INSPIRATEURS.

I

C'EST ENDANT, avant que s'ouvre cette phase ultime, un intense effort de propagande en faveur des littératures du Nord va se produire, rappelant singulièrement celui qui avait accompagné les débuts de leur pénétration chez nous, mais plus ample, plus nourri. Le premier monument de cette propagande est le livre fameux de M^{me} de Staël sur la *Littérature*, publié en avril 1800. Protestante, élevée par ses parents, le couple Necker, dans le culte de l'Angleterre qu'elle a visitée plusieurs fois, M^{me} de Staël est admirablement préparée à ce rôle d'introductrice des littératures et des idées du Nord, qui sera le sien pendant près d'un quart de siècle. Quoi qu'en pense une certaine critique, acharnée, on ne sait trop pourquoi, à nier le témoignage le plus éloquent des faits, elle réalise à merveille le type de ces esprits étrangers, superficiellement assimilés par la vie parisienne, mais qui, dans leur constitution intime, restent fermés à toute l'essence de notre culture. « *Naitre française* », dira-t-elle elle-même à une amie, « *avec un caractère étranger, avec le goût et les habitudes françaises, et les idées et les sen-*

*timents du Nord, c'est un contraste qui abîme la vie*¹. » On est d'autant plus porté à la croire sur ce point que toute sa carrière littéraire s'explique précisément par ce contraste. Formée à l'école de Richardson, de Rousseau et de Goethe, elle a échappé presque complètement à l'influence des littératures de l'Antiquité, et même à celle de notre littérature du *xvii*^e siècle, dont son protestantisme, par ailleurs, l'éloigne. En revanche, elle entre de plain-pied dans les littératures individualistes du Nord, qui répondent à tous ses besoins profonds. « Toutes mes impressions, toutes mes idées, avoue-t-elle dans le livre même qui nous occupe, me portent de préférence vers les littératures du Nord². » C'est en effet une apologie passionnée de la principale d'entre elles, la littérature anglaise, que ce premier grand ouvrage de la fille de Necker. On a coutume de le représenter avant tout, depuis la *Lettre à Fontanes* de Chateaubriand, comme une tentative pour démontrer que la loi du progrès ou de la « perfectibilité » s'applique aussi à l'histoire littéraire. C'est une vue incomplète. La tentative en question s'y trouve, mais à titre de *moyen* seulement, et non de *fin*. Le véritable but de l'ouvrage, celui qui ressort de tout son plan, est de prouver à la France nouvelle, issue de la Révolution, qu'elle devra désormais se tourner, non plus vers les littératures du Midi comme autrefois, mais vers les littératures du Nord, en particulier vers celle des Anglais³. C'est pour justifier cette conclusion que M^{me} de Staël, pendant toute la première partie de son

1. Lettre à Frédérique Brun du 15 juillet 1806 (Blennerhasset, *M^{me} de Staël et son temps*, trad. Dietrich, 1890, t. III, p. 223).

2. *De la Littérature*, première partie, chap. xi.

3. Les littératures de l'Espagne et de l'Italie sont traitées en un chapitre 1^{er} Partie, chap. x), celles de l'Angleterre et de l'Allemagne occupent les chapitres xi à xvii. La littérature anglaise, à elle seule, embrasse quatre chapitres. C'est celle que M^{me} de Staël connaît le mieux. Sur celle de l'Allemagne elle n'a que de vagues données encore.

livre, s'applique à démontrer la supériorité des littératures qui lui sont chères sur celles des anciens et des peuples latins. Seules, en effet, elles expriment l'idéal du monde moderne, né du Christianisme et des Invasions. Leurs caractères sont la rêverie mélancolique, le sens de l'infini, l'abandon à la passion, la tendance morale et philosophique¹, et ces caractères conviendront mieux à la littérature d'un peuple libre que ceux de son ancienne littérature, trop frivole, trop attachée à la forme. M^{me} de Staël les découvre, à cette date, principalement dans la littérature anglaise, dont elle fait une longue étude dans son livre. Elle insiste même sur des écrivains que l'on commençait alors à oublier, comme Pope, Thompson (*sic*), Richardson, Young, etc. Mais ses préférences vont à Milton et à Ossian, à ce dernier surtout, dans lequel elle voudrait voir le père de toutes les littératures du Nord, de même qu'Homère l'est de celles du Sud. Sa définition de l'esprit des ouvrages du Nord est presque entièrement tirée d'Ossian. Curieuse est son appréciation sur Shakespeare, comme si elle sentait que tout le débat va se concentrer autour de lui. Timidement, elle essaie de le défendre contre les attaques redoublées auxquelles il est en butte de la part des néo-classiques. Elle abandonne en lui le technicien. Pour l'« art », elle le reconnaît inférieur aux Grecs. Il a tort de mélanger le sublime et le trivial, le tragique et le comique. Il est souvent grossier, parfois précieux. Mais quel poète ! Qui descend plus profondément que lui dans les replis de l'âme humaine ? Qui manie mieux les ressorts de la pitié et de la terreur ? Le surnaturel même lui obéit. Il sait nous attendrir sur ses personnages sans les idéaliser, sans recourir à l'admiration comme les Français². Par cette remarque, grosse de

1. Voyez surtout le chapitre xi de la première partie, mais aussi le chapitre viii.

2. Chap. xiii. On ne connaît pas en Angleterre « l'enthousiasme sans

sens, M^{me} de Staël montre que, tout en rejetant encore extérieurement Shakespeare comme modèle, elle communie vraiment avec l'esprit de son théâtre réaliste, naturaliste, et ne saisit pas l'âme idéaliste du nôtre.

Le livre de M^{me} de Staël était un livre d'opposition. Il débutait et se terminait par une profession de foi philosophique¹. Il était semé, surtout dans sa seconde partie, d'allusions hostiles à Bonaparte². Par lui, c'était la philosophie du XVIII^e siècle qui venait au secours de ces littératures du Nord dont elle sortait, et se mettait en travers de l'œuvre de restauration morale et politique entreprise par le Premier Consul. Ces intentions furent comprises, et l'ouvrage de M^{me} de Staël fut vivement attaqué par la critique favorable au nouveau maître. Parmi ceux qui répondirent à M^{me} de Staël figure en première ligne Chateaubriand, alors collaborateur et ami de Fontanes. Chateaubriand, dans la fameuse lettre qu'il adressa à celui-ci le 22 décembre 1800, attaqua directement l'application que faisait M^{me} de Staël de l'idée de perfectibilité à la littérature, comme constituant le point faible de sa thèse, et se donna le malin plaisir de lui apprendre qu'Ossian était un poète moderne et chrétien, et ne pouvait par suite être placé à l'origine des littératures du Nord. Mais ce qu'on ne dit pas assez, c'est que Chateaubriand ne s'en tint pas là.

mesure » des Français. « Cette répugnance orgueilleuse pour l'enthousiasme de l'obéissance, qui a été de tout temps le caractère des Anglais, a dû inspirer à leur poète national l'idée d'obtenir l'attendrissement plutôt par la pitié que par l'admiration. »

1. Voir *Discours préliminaire*, *Plan de l'ouvrage*, et seconde partie, chap. ix.

2. Dès le *Discours préliminaire* l'esprit militaire est attaqué. Voir aussi seconde partie, chap. iii, et *Conclusion*. Mais c'est tout le long que les allusions reviennent. On s'explique, dès lors, que les commentaires de la presse de Bonaparte aient manqué d'aménité. Les pointes contre le catholicisme ne sont pas rares non plus. A la fin du chapitre xi (deuxième partie) M^{me} de Staël attribue même, nettement, au protestantisme la « supériorité » des peuples du Nord sur ceux du Midi.

Il envoya en effet, en 1800 et 1801, au *Mercure de France*, que dirigeait Fontanes, plusieurs articles sur la littérature anglaise¹, qui doivent être considérés, selon nous, comme une réfutation ou, en tout cas, une mise au point des idées de M^{me} de Staël. Chateaubriand y restreint singulièrement l'éloge que l'auteur de la *Littérature* avait fait de l'esprit anglais. Il passe avec un dédain marqué sur Bacon, Locke, Addison et son *Spectator*, Pope, Thomson, Richardson, qui ne comptent plus pour le présent, taxe Young de froideur et d'insincérité, et profite de l'occasion pour affirmer la supériorité du goût français sur le goût anglais. Puis, abordant Shakespeare, il lui accorde la profondeur psychologique et des qualités de poète, mais fait des réserves sur son style, rarement naturel, et condamne absolument son système dramatique. *Très nettement, Chateaubriand prend la défense de l'« art » et de l'ordre, contre l'arbitraire et la confusion des genres...* Il veut aussi que le poète idéalise ses personnages et nous oblige à les admirer, car la beauté doit s'ajouter à la vérité. Que l'on introduise plus de mouvement et de réalité dans notre tragédie, soit, mais pour rien au monde il ne faut abandonner les Anciens, ces modèles infaillibles, et il y aurait péril à suivre les étrangers. Chateaubriand réproouve aussi très énergiquement la théorie de la variabilité du goût, invoquée par M^{me} de Staël comme excuse aux défauts de Shakespeare, et il conclut en affirmant que, si notre littérature veut se renouveler, elle ne le pourra qu'en s'ouvrant au sentiment religieux².

1. Ces articles ont été réunis plus tard sous le titre général d'*Essai sur la Littérature anglaise*. Ils parurent en juillet 1801, avril 1802, mai 1802. La lettre à Fontanes (sur la perfectibilité) avait été publiée par le *Mercure* le 22 décembre 1800. L'article sur Young avait été demandé par la rédaction du *Mercure*. Voir là-dessus Thomas, *Correspondance générale de Chateaubriand*, t. I, p. 23 et suiv.

2. Ce qui met hors de doute que Chateaubriand réponde dans ces articles à M^{me} de Staël, c'est qu'il ne se contente pas de réfuter ses principes littéraires (inutilité de l'« admiration », variabilité du goût, etc.), et de rabaisser à

Chateaubriand exprimait là, à n'en pas douter, les sentiments de la majorité de ses contemporains, et la querelle semblait tranchée, en France du moins, en sa faveur. Mais l'opinion de M^{mo} de Staël ne représentait qu'une pointe hardie de cet esprit étranger qui enserrait déjà notre pays de toutes parts et se préparait à le submerger. Du fond de l'Allemagne, une voix fit écho à la sienne et vint renforcer sa thèse. En 1808, en effet, Guillaume Schlegel, un des chefs du Romantisme allemand, prononçait à Vienne, devant une assistance où figurait d'ailleurs M^{me} de Staël, ces fameuses leçons sur l'histoire du théâtre qui furent plus tard publiées en français sous le titre de *Cours de littérature dramatique*. Schlegel partait du livre de M^{me} de Staël, auquel il renvoie distinctement dès sa première leçon¹. On a été en général si occupé à relever la dette de M^{mo} de Staël envers Schlegel qu'on a un peu trop négligé de signaler la sienne envers son illustre amie, auprès de laquelle il vivait alors depuis quatre ans. Elle existe cependant, et est des plus visibles. Schlegel reprend la division capitale établie par M^{me} de Staël entre les littératures du Midi et les littératures du Nord, qu'il élargit seulement, pour des raisons diverses, en celle de littératures « classiques » et de littératures « romantiques ». Il assigne de même à celles-ci, comme origine, le Christianisme et les Invasions, et les définit aussi par le sentiment de l'incomplet de notre desti-

peu près tous les auteurs anglais qu'elle vante, mais qu'il proteste contre la faveur excessive que l'on commence à accorder aux écrivains étrangers et contre la dépréciation dont ceux de notre xviii^e siècle sont l'objet. Il redoute même l'invasion des idiomes étrangers. On sent partout qu'il a le livre de M^{mo} de Staël sous les yeux. C'est pourtant là encore un fait que nos historiens littéraires semblent ignorer.

1. « Quelques penseurs ont vu dans la mélancolie l'essence de la poésie des peuples du Nord, et, à la bien entendre, cette opinion n'a rien de contraire à la nôtre. » (Nous traduisons le texte allemand, la version de M^{mo} Necker de Saussure étant souvent libre.) C'était M^{mo} de Staël qui, dans la *Littérature*, avait ainsi caractérisé la poésie des peuples du Nord (I, viii et xi).

née, par l'inquiétude. Enfin il prétend, avec M^{me} de Staël encore, que, seules, ces littératures conviennent à l'esprit moderne. Mais Schlegel concentre le débat autour du théâtre. Il est Allemand, et tout Allemand sait, depuis Lessing, que, pour ruiner l'influence de la littérature française, c'est à son théâtre qu'il faut s'en prendre. Or le but de Schlegel est très nettement de combattre cette influence de notre littérature, et cela non seulement parce qu'il est en proie, comme beaucoup de ses compatriotes, à une effervescence patriotique, mais parce que, Romantique, il a toujours détesté l'esprit français, qui incarne pour lui la platitude rationaliste et l'absence de toute poésie¹. Du reste, il a préludé à cette attaque de fond, l'année précédente, par sa hargneuse *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. L'intention hostile de son *Cours*, quand bien même elle ne se trahirait pas par des pointes incessantes contre l'esprit français, s'accuserait dans le plan. Schlegel y écrase littéralement le théâtre français entre celui des Grecs et le théâtre des peuples « romantiques ». Dans les littératures modernes Schlegel, en effet, distingue, comme M^{me} de Staël, des littératures nées de l'imitation de l'Antiquité, et des littératures inspirées par les besoins nouveaux des âmes, mais, mieux renseigné ou plus habile que sa devancière, il a bien soin de ranger celle des Espagnols, assez dédaigneusement traitée par elle, comme entachée de superstition catholique, parmi les secondes. Cela fait, Schlegel passe à l'étude des divers théâtres. Il essaie de caractériser celui des Grecs, et montre ensuite que les Français ne l'ont pas com-

1. Dès son séjour à Iéna, en 1796, Schlegel est nettement antifrançais : voir J.-J. Bertrand, *Guillaume Schlegel et la France, Revue Germanique*, juillet-novembre 1922, p. 225 et suiv. La France est attaquée, dans le *Cours*, dès la première leçon. Après avoir dit que sa critique sera surtout admirative, Schlegel se hâte de stigmatiser l'intolérance de ces peuples qui ne peuvent admirer que ce qu'ils font eux-mêmes. Et les allusions désobligeantes ne cessent plus jusqu'à la fin de la leçon.

pris et ne l'ont imité que par le dehors. Il lui est ainsi facile d'accabler tout notre système dramatique comme *artificiel* et conventionnel, paralysant les meilleurs talents, car Schlegel se donne le luxe de reconnaître du talent, voire du génie, à quelques-uns de nos écrivains, à un Corneille, à un Racine par exemple, afin de mieux établir l'absurdité des règles qui en ont empêché l'essor¹. En regard de ce théâtre, étouffé par une imitation ridicule des modèles anciens, Schlegel place celui des Espagnols, né des circonstances, tout plein de l'inspiration chevaleresque et religieuse de la nation, poétique et vivant comme il convient à un produit spontané. Mais il a mieux encore à offrir que Lope de Vega ou Calderon. A lui seul, Shakespeare balance le théâtre de tous les peuples du monde, Grecs et Espagnols compris. Shakespeare est pour Schlegel une sorte d'idole. M^{me} de Staël avait aperçu des défauts, des restes de barbarie dans son œuvre. Il n'en voit plus. Ses prétendus écarts de goût ne sont que les calculs d'un art savant ou la magnifique luxuriance du génie. Ses erreurs historiques et géographiques sont voulues. Même les jeux de mots de Shakespeare sont sacrés pour notre Allemand². Loin de condamner sa confusion du comique et du tragique, il l'approuve hautement et en fait l'essence même de l'art « romantique », qui doit embrasser tout ce que contient l'univers. De même, la liberté dans le temps et l'espace est un de ses caractères. Le drame « romantique » de Schlegel s'inspire en effet surtout des besoins de l'imagination,

1. Il est caractéristique, cependant, que Schlegel, comme Lessing, — et comme M^{me} de Staël, — ne puisse comprendre, à propos de Corneille, que l'on fasse de l'« admiration » le ressort du théâtre. Et il définit, lui aussi, l'amour par l'instinct irrésistible qui ne connaît pas d'obstacles ni de lois. Champion du moyen âge, il n'a pas vu que la conception de Corneille, — l'amour principe d'héroïsme, — était celle des romans de chevalerie!

2. *Cours*, leçon XIII. Sur les Espagnols, Schlegel sera beaucoup moins lyrique. A eux tous, d'ailleurs, ils n'occupent pas autant de place que le seul Shakespeare. C'est Shakespeare qui est le héros du *Cours*.

et c'est pourquoi il le veut nettement lyrique, comme celui de Shakespeare encore, et même un peu plus, semble-t-il.

Le *Cours* de Schlegel nous fut traduit, avec toutes sortes de précautions et d'atténuations, d'ailleurs, par une cousine de M^{me} de Staël, M^{me} Necker de Saussure, en 1814¹. Cette même année voyait arriver chez nous un livre de M^{me} de Staël, publié d'abord en Angleterre, son livre sur l'*Allemagne*. Après l'Angleterre c'était le tour de l'autre grande nation germanique et protestante, dont il n'avait été fait mention jusque-là que d'une manière très accessoire, aussi bien dans le *Cours* de Schlegel que dans la *Littérature*. Comment M^{me} de Staël, tout d'abord exclusivement anglomane et plus qu'indifférente à l'Allemagne, en était venue à s'intéresser à ce pays, nous l'avons dit ailleurs². Circonvenue à Paris par des Allemands désireux de gagner à leur cause cette demi-Française, en laquelle ils sentaient sommeiller une âme toute germanique, elle avait été définitivement convertie par Charles Villers, un émigré conquis à la culture allemande par un long séjour au delà du Rhin et par une sorte d'enthousiasme pour le protestantisme luthérien³. Plus encore peut-être que ces diverses causes, la haine pour Napoléon, qui grandissait dans l'âme de M^{me} de Staël, avait amené ce singulier revirement, la contagion de l'Allemagne intellectuelle étant une de celles que le grand Latin repoussait avec le plus d'énergie. M^{me} de Staël avait donc appris la langue de l'Allemagne et étudié sa littérature. Elle s'était ensuite rendue dans ce pays en 1803, sur le conseil de Villers, et avait visité Weimar, où elle s'était entretenue avec Goethe, Schiller et Wieland ; Berlin, d'où elle avait ramené Schlegel. En 1807-1808, un second

1. En réalité, la traduction de M^{me} de Saussure parut à la fin de 1813, mais le livre ne se répandit qu'en 1814.

2. Voir notre *Influence allemande en France*, chap. v.

3. Voir *ibid.*, chap. iv.

voyage l'avait conduite dans l'Allemagne du Sud et en Autriche. De ces deux explorations, et des lectures, des entretiens qui suivirent, avec Schlegel ou avec les hôtes cosmopolites du château de Coppet, était résulté le livre de l'*Allemagne*¹. Tout le monde sait qu'une première édition en avait été détruite par la police impériale, et que l'ouvrage dut attendre la chute de Napoléon pour pénétrer en France derrière les armées des Alliés. En lisant l'*Allemagne* de M^{me} de Staël, on se rend compte des raisons qui avaient pu lui attirer ce traitement rigoureux. Plus encore que le livre de la *Littérature* il est animé d'une haine profonde contre l'homme à qui la France s'était donnée. Les attaques contre le régime impérial, et contre tout ce qu'il essayait de favoriser, y jaillissent de toutes les lignes, parfois avec un accent de passion contenue qui fait frémir, et indique qu'il ne s'agit pas là seulement de la lutte de deux individus, mais du choc de deux systèmes inconciliables. Souvent, même, M^{me} de Staël semble étendre à la France et à son génie l'aversion qu'elle éprouve pour l'Empereur. La première partie de son livre n'est qu'une longue satire, à peine voilée, de l'esprit et du caractère français, et un perpétuel éloge, non moins systématique, de l'esprit et du caractère des Allemands, auxquels il s'agit de faire perdre le reste de considération qu'ils éprouvent à l'endroit de la France, pour les amener à se révolter intellectuellement, politiquement aussi, contre elle. Le seul reproche même que M^{me} de Staël adresse à ses Allemands, est celui de manquer de décision pour faire passer leurs « idées », entendez leur gallophobie, dans la pratique. D'autres parties du livre trahissent des préoccupations qui n'ont rien à voir non plus avec une étude « objective » de l'Allemagne. Sous couleur d'exposer la philosophie allemande, M^{me} de Staël fait le

1. Voir même ouvrage, chap. v.

procès du matérialisme et de l'esprit utilitaire, positif, du XVIII^e siècle français, qui reste encore, pour elle, la caractéristique de l'Empire, et la fin de son ouvrage est un éloge du protestantisme mystique et individualiste, qui a tout l'air d'être dirigé contre le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand. On voit que l'*Allemagne* de M^{me} de Staël ne s'occupe pas uniquement de la littérature allemande, mais peut-être fallait-il à l'auteur ces divers stimulants, très personnels, pour l'aider à franchir les obstacles, malgré tout formidables, qui s'opposaient encore, à cette date, à une pénétration de la vie intellectuelle allemande par un esprit d'éducation française. A propos de la littérature des Allemands, M^{me} de Staël revient sur sa distinction des littératures du Nord et du Midi, qu'elle appelle maintenant, sous l'influence de Schlegel, « romantiques » et « classiques », sur le rôle du Christianisme et des Invasions dans la formation de l'esprit moderne, sur les caractères principaux de cet esprit, qu'elle définit comme précédemment. Les Allemands rentrent dans la catégorie des peuples qui ont une littérature « romantique » par opposition aux Français, dont la grande période est « classique ». Cette littérature allemande, M^{me} de Staël l'examine dans son état présent, après en avoir esquissé, — fort mal d'ailleurs, — l'histoire. Elle s'arrête peu sur les « poèmes », dont un seul, la *Messiede*, l'émeut réellement, commente plus longuement la poésie lyrique, surtout celle qui évoque le surnaturel, comme les ballades de Bürger, de Goethe et de Schiller¹, glisse sur les romans, n'ayant de véritable admiration que pour *Werther*, expose par devoir les travaux critiques et historiques des Allemands. Un seul genre la retient, avec le genre lyrique, c'est le théâtre, parce qu'il soulève des discussions d'un intérêt tout actuel. M^{me} de Staël, qui se montre,

1. Deuxième partie, chap. XIII.

dans toute la partie consacrée à la littérature, beaucoup plus modérée que dans les autres, se garde de faire un éloge absolu du théâtre allemand. Elle reconnaît l'infériorité des Allemands dans la technique. Mais elle reprend, en les adoucissant, quelques-unes des critiques de Schlegel contre les règles strictes, les convenances, qui « paralysent » notre théâtre, et contre cet air de galanterie qui déconcerte les étrangers dans les personnages de la tragédie française¹. Somme toute, elle propose un compromis entre les deux systèmes. Sans aller aussi loin que les Allemands dans les libertés qu'ils prennent, les Français pourraient desserrer le cadre rigide de leurs pièces, y faire entrer plus d'événements, donner un caractère plus individuel à leurs héros et héroïnes, faire davantage pour l'imagination, en peignant plus exactement les temps et les lieux, et en usant d'un style moins solennel. C'est à la *tragédie historique* qu'iraient ses préférences. « La tendance naturelle du siècle, c'est la tragédie historique. » Suit un examen des principales pièces allemandes, où elle se borne presque partout à reproduire les jugements de Schlegel dans son *Cours*², mais en y joignant des analyses détaillées et, parfois, des traductions partielles. Elle rejette les drames de jeunesse de Schiller, vante beaucoup par contre les tragédies de sa maturité. C'est le théâtre de Schiller qui semble réaliser son idéal. De Goethe, elle ne loue guère que *Götz de Berlichingen* et *Egmont*³. Sur *Faust*, son jugement reste incertain. La pièce l'attire et la repousse à la fois, mais la remue profondément, grâce à son fantastique et à

1. Deuxième partie, chap. xv.

2. Voir Schlegel, leçon XVII (traduction de M^{me} de Saussure).

3. C'est surtout dans l'éloge qu'elle fait d'*Egmont*, pièce qui a de belles parties, mais qui est manquée dans l'ensemble et offre quelques traits assez déplaisants même, que se montrent les limites du goût de M^{me} de Staël. Le Romantisme français n'en répétera pas moins cet éloge imperturbablement.

ses parties de mélodrame. Un auteur de mélodrames romantiques, Zacharias Werner, lui paraît aussi très estimable. M^{me} de Staël a un faible pour ce genre d'œuvres. En définitive, son livre de l'*Allemagne* apporte un stimulant à l'imagination lyrique, et, pour ce qui concerne spécialement le théâtre, ramène à une mesure plus acceptable les théories tranchantes de Schlegel, en même temps que, par la révélation de Schiller et de Goëthe, il montre un degré intermédiaire entre la tradition classique et les procédés déréglés de Shakespeare.

II

Les ouvrages de M^{me} de Staël et de Schlegel, bien que très combattus, ne pouvaient manquer d'impressionner certains esprits. Il est douteux, cependant, qu'ils eussent opéré la révolution littéraire, dramatique surtout, qu'en attendaient leurs auteurs, s'ils fussent restés seuls en ligne. Les idées ont besoin, pour triompher, d'être soutenues par les sentiments. Mais l'ébranlement sentimental indispensable ne tarda pas à se produire, par l'arrivée chez nous des écrivains romantiques anglais et allemands que nous avons examinés en dernier lieu. Dès la chute de l'Empire, l'invasion littéraire des peuples du Nord, un moment contenue, reprit de plus belle. Elle reprit d'autant plus aisément qu'elle n'avait jamais cessé tout à fait¹. Si

1. Il ne faut pas oublier qu'il y avait, même dans un livre comme le *Génie du Christianisme*, tout un cours de littérature étrangère, où Chateaubriand se montre moins sévère pour les Anglais que dans ses articles du *Mercury*, ce qui confirme l'intention polémique de ceux-ci. Chateaubriand y appelle la *Mort d'Abel* de Gessner un « ouvrage plein d'une tendre majesté », bien que gâté par un ton trop doux. Il blâme Klopstock pour la façon dont il a traité son sujet, mais trouve dans sa *Messie* des idées heureuses : les deux amants ressuscités par le Christ, le personnage d'Abbadona et les « séraphins mystiques », l'ange Eloa, le « merveilleux » de Klopstock en

l'Empire, par sa critique officielle, avait réussi à défendre la scène française contre Shakespeare, il avait été impuissant à refouler les œuvres qui s'adressaient au sentiment et à l'imagination. Du reste, sa proscription ne s'étendait pas indistinctement à tous les auteurs anglais et allemands. Ossian, cher à l'Empereur, inspirait autour de lui les peintres et les poètes, et il avait, dans Baour-Lormian, un interprète attitré¹. Milton ne paraissait pas suspect non plus. Chateaubriand et M^{me} de Staël le recommandaient à l'envi, et c'est en 1804 que Delille en donne sa grande traduction en vers. Klopstock bénéficiait de la popularité du poète anglais. On imitait aussi Young et Gray². *Werther*, en dépit de la proscription presque officielle dont il était l'objet, continuait à remuer les âmes. C'est précisément sous le Consulat et l'Empire qu'il engendre chez nous ces œuvres d'un individualisme morbide, où se trahit le maximum de son influence, la *Delphine* de M^{me} de Staël, le *Peintre de Salzbourg* de Nodier, l'*Obermann* de Sénancour, et, pourquoi ne pas le dire aussi, ce *René* de Chateaubriand qui n'en était pas moins imprégné. Shakespeare lui-même n'avait pas quitté tout à fait la place. Si on ne le tolérait pas dans la haute tragédie, — témoin l'échec du *Christophe Colomb* de Lemercier à l'Odéon en 1809, — il pouvait impunément inspirer les auteurs de mélodrames. Par là le contact se main-

général. Ossian y est célébré, de même que dans *René*, et nous avons dit toute la place que tenait Milton dans le *Génie*.

1. Baour-Lormian, *Poésies galliques*, 1801; Le Sueur, *Ossian ou les Bardes*, opéra, 1804. Tableaux de Girodet, Gros, Ingres, etc.

2. Delille imite Young dans l'*Imagination*, publiée en 1806 (chants III, VII), Baour-Lormian l'imite dans les *Veillées poétiques et morales*, 1811. On traduit encore Thomson en 1801 (Deleuze), en 1802 (Poullin), en 1806 (Frémin de Beaumont), et Delille l'imite dans l'*Homme des Champs* (1800) et les *Trois Règnes* (1809). Pour les traductions de Gessner, Klopstock, etc., voir notre *Influence allemande en France*, p. 43 et suiv., 93 et suiv., et les travaux auxquels nous renvoyons.

tenait avec son esprit et ses méthodes. D'autres auteurs plus récents s'étaient insinués : du côté des Allemands, Kotzebue, avec ses drames débordant de fausse sentimentalité, et le pasteur Lafontaine, fade imitateur des romans de Richardson : du côté anglais, Mrs Radcliffe, Lewis, en attendant Maturin¹. Le « roman noir » des Anglais, et ce qui lui correspondait chez les Allemands, avaient même un succès tout particulier chez nous, où Pigault-Lebrun, Pixérécourt, Ducray-Duminil, La Martelière y puisaient à pleines mains pour leurs drames ou leurs récits horribles. Or le « roman noir », nous le savons, avait précédé, formé même en partie Walter Scott et Byron. Ceux-ci pouvaient donc venir.

Le tumulte guerrier des années 1814 et 1815 était en effet à peine apaisé qu'ils firent leur entrée. C'est en 1816 que le nom de Walter Scott est prononcé pour la première fois en France, à propos de son *Guy Mannering*². L'année suivante, le *Journal des Débats*, par la plume de Nodier, signale ses *Paritains d'Écosse*. En 1820, la traduction d'*Ivanhoë* en fait un écrivain célèbre chez nous. C'est donc le moyen âge qui le « lance », et son succès se rattache au goût éveillé par Chateaubriand pour cette époque. *Quentin Durward*, dont l'action se place, on le sait, sous le règne de Louis XI, en France, transforme ce succès en un vrai triomphe. Parmi les hérauts les plus enthousiastes de cette gloire étrangère on relève le jeune Victor Hugo, qui intervient à trois reprises en faveur de Walter Scott³. Bientôt on commence à se rendre en Écosse pour visiter les lieux immortalisés par ses romans. Nodier, Amédée

1. Voir A. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir... et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, 1924.

2. Voir L. Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique, Essai sur l'Influence de Walter Scott*, 1898, p. 99 et suiv.

3. En décembre 1819 au *Conservateur littéraire*, en septembre 1820 au même journal, en 1823 dans la *Muse française*.

Pichot font le voyage. Les jeunes littérateurs imitent son genre. D'avril à août 1822, cent cinquante romans à la Walter Scott paraissent. Les peintres lui demandent des sujets de tableaux, et Delacroix, surtout, en est fêré. La traduction de l'excellent Defauconpret, commencée en 1820, le met entre toutes les mains. Sa gloire n'a pour ainsi dire pas rencontré d'obstacles. Tout, chez nous, semblait appeler ce prodigieux évocateur du passé, qui jamais ne s'écarte des voies de la décence et ne soulève, en apparence du moins, aucune objection d'ordre moral ou littéraire. Il était d'ailleurs entendu que le roman restait un terrain ouvert à la pénétration étrangère. Cela ne tirait pas à conséquence. La nation française pouvait donc, sans remords, être « folle de Walter Scott », comme disait Stendhal, lui-même un de ses grands admirateurs.

La poésie de Byron ne devait pas pénétrer aussi aisément chez nous. Mais la correspondance étroite qu'il y avait entre elle et les besoins d'une génération nourrie de *Werther*, de *René*, de *Delphine*, d'*Obermann* et d'*Adolphe*, lui assurait d'avance la victoire. Cependant il fallut lutter pour imposer ses œuvres à la critique. Byron avait été signalé à notre public dès 1812 et 1813, mais sans chaleur, par un journal français de Londres et par le *Mercure étranger*¹. Ce dernier, qui suivait avec attention la carrière du poète, se montra même sévère dans les années qui suivirent. Le premier traducteur français de Byron, Léon Thiessé, qui nous donnait en 1816 sa *Fiancée d'Abydos* sous le titre de *Zuleika* et *Sélim*, faisait aussi des réserves, d'ordre littéraire surtout, devant cet art luxuriant, débordant de gestes et de couleur. Mais tout ce qu'il y avait d'« avancé » dans notre littérature prit la défense du poète

1. Voir E. Estève, *Byron et le Romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, 1907, p. 47 et suiv.

anglais. Notons la part des étrangers dans cette « campagne ». Ce fut un Danois établi en France, le jeune Malte-Brun, connu plus tard comme géographe, qui se fit chez nous le champion infatigable du byronisme ¹. La *Bibliothèque Universelle* de Genève intervint vigoureusement aussi en sa faveur, par des articles et des traductions ². Le principal appui, cependant, lui vint des jeunes disciples de Chateaubriand et de Sénancour : les J.-J. Ampère, les Stapfer, les Bastide, les Sautelet ³. Stendhal et Mérimée, en leur qualité d' « esprits forts » et d' « hommes forts », sont de même gagnés presque tout de suite. Byron renverse toutes les conventions morales et sociales, donne libre essor à l' « énergie » individuelle : n'en est-ce pas assez pour le recommander à tous ces impatients ou à tous ces sceptiques ? Tout d'abord, c'est à *Manfred* que va l'admiration. C'est *Manfred* qui « écrase » J.-J. Ampère et ses amis. Mais ils s'arrêtent interloqués devant *Don Juan*, qui ravira par contre les Stendhal, les Mérimée et, plus tard, un Musset. Byron a une gloire plus tapageuse que celle de Walter Scott. Il influe sur les mœurs, forme d'abord le personnage « fatal » des années de la Restauration, puis les *dandys* et la horde échevelée des « Jeunes-France ». On l'imité, on le singe jusque

1. Dans le *Spectateur littéraire* (fondé par lui), t. I, p. 393-397.

2. *Bibliothèque Univers.*, 1816, I, 7-8 : 1817, V, 72 et suiv. Traductions en 1817, 1818, 1819, d'où sort en 1820 un *Choix de Poésies de Byron, Walter Scott et Moore*, Paris et Genève. La *Bibliothèque* cependant fait des réserves sur la philosophie de Byron. La grande traduction des œuvres de Byron fut celle de Pichot, qui parut de 1819 à 1821.

3. Le type caractéristique du Byronien enthousiaste est alors J.-J. Ampère, le même que nous avons rencontré ailleurs comme germanolâtre. Ayant lu Byron, il s'en veut de n'être qu' « ennuyé », et non désespéré. (Lettre à Bastide du 18 août 1820, citée par M. Estève.) Ce qui met le comble à la frénésie de nos Byroniens français, c'est qu'on prête à Byron les exploits d'un vrai Lovelace, et même des assassinats, dans un roman anglais qui fait fureur à Paris en 1819. On lui attribue aussi un roman horrifique, le *Vampyre*.

dans ses prétendues orgies de Newstead. Il trouble les têtes des employés de ministère et des bibliothécaires. Cela donne la mesure de sa popularité chez nous, qui fut effarante. En 1824, sa mort à Missolonghi causa presque un deuil public. Articles de journaux, gravures, poèmes, la célébrèrent à l'envi¹. Et l'on ne s'avancerait certainement pas trop en soutenant qu'elle contribua en grande partie à provoquer l'expédition de Grèce².

Derrière Walter Scott et Byron nous arrivèrent Schiller et Goethe. L'Ancien Régime, nous l'avons dit, n'avait pas retenu grand'chose du premier, et n'avait guère apprécié du second que son *Werther*³. Le *Théâtre de Schiller* du citoyen La Martelière, publié en 1799, et ne contenant que les pièces de jeunesse de cet auteur, n'avait guère avancé les choses. Des traductions isolées des œuvres de sa maturité, par Mercier ou B. Constant, produisirent de même fort peu d'effet. Il fallut l'adaptation de *Marie Stuart* par P. Lebrun, et surtout le *Schiller* de Barante dans la traduction des *Théâtres Étrangers* en 1821, pour attirer vraiment l'attention sur lui. A cette date on lisait déjà Walter Scott de tous côtés. Schiller fut très goûté entre 1824

1. Estève, *ouvr. cité*, p. 117 et suiv.

2. La gloire de Walter Scott et de Byron éclipsa presque complètement celle des autres écrivains anglais du temps, qui comptent peu dans l'élaboration de notre Romantisme. Moore dut pourtant une certaine notoriété à sa liaison avec Byron. On traduisit son *Lalla Roukh* en 1820, ses *Amours des Anges* en 1823. Ce dernier ouvrage, qui traite un sujet voisin de *Ciel et Terre*, aura une certaine influence, mais insignifiante à côté de celle de Byron. Les Lakistes seront peu connus, en dépit des efforts de Sainte-Beuve, qui a bien l'air de les goûter surtout pour se faire une originalité. Outre Sainte-Beuve on peut citer parmi leurs disciples : l'abbé Roussel, Maurice de Guérin, Hippolyte de la Morvonnais. Ce ne sont pas là de bien grands noms (voir Texte dans ses *Études de Littérature européenne*, 1898, p. 183 et suiv.). Wordsworth, signalé en 1835 dans la *Revue des Deux Mondes* par Fontaney; Keats et Shelley, étudiés en 1748 dans le même organe, l'un par Philarète Charles, l'autre par de Forgues, ne seront pas appréciés chez nous avant le Second Empire, et n'auront jamais qu'un cercle très restreint d'admirateurs.

3. Sur Goethe et Schiller en France à l'époque romantique, voir notre *Influence allemande*, p. 183 et suiv.

et 1828 environ, où presque toutes ses grandes pièces historiques furent portées sur notre scène, avec des modifications, d'ailleurs, par Ancelot, Soumet, Rossini. Au *Globe* surtout, où l'on admirait fort Walter Scott, il avait des partisans fervents, qui pensaient que Schiller pouvait aider à notre rééducation dramatique. Dans les mêmes milieux, on prisait fort aussi, et plus encore peut-être, le *Gœtz de Berlichingen* de Goëthe, qui ressemblait à du Walter Scott mis en drame. *Gœtz* eut son heure de célébrité en France, et le jeune Delacroix lui consacra, en 1824, quelques estampes d'un réalisme hardi. Nous le retrouverons, associé à Walter Scott et à Schiller, dans la lutte pour un théâtre nouveau. Cependant Goëthe fut surtout connu chez nous, entre 1820 et 1830, par son *Faust*. Traduit à la fois par Albert Stapfer et dans le tome neuvième des *Théâtres Étrangers* en 1823, *Faust* nous fut révélé à un moment où *Manfred* exerçait depuis trois ans sa fascination sur les âmes. Le héros de Goëthe, bien qu'antérieur à celui de Byron, nous l'avons vu, avait l'air d'un Manfred élargi. Un des plus fervents admirateurs de Byron, Eugène Delacroix, consacra au chef-d'œuvre de Goëthe, comme précédemment à son *Gœtz*, une série curieuse d'estampes qui parurent en 1828 dans une réédition de la traduction de Stapfer. Ces estampes nous montrent un *Faust* compris presque exclusivement par le côté pittoresque et fantastique, un *Faust* où le diable et son compère s'ébattent dans les ruelles tortueuses d'une ville du moyen âge ou dans des campagnes sinistres. Ce fut aussi le satanisme que Berlioz vit tout d'abord dans le poème de Goëthe. De là on passera au mélodrame. Mais la signification proprement humaine de *Faust* ne sera jamais comprise de nos Romantiques. Au point de vue dramatique, Goëthe n'aura fait que développer du côté de la magie et des sortilèges, la figure du « surhomme » apportée par Byron, et l'incorporer au décor



FAUST ET MÉPHISTOPHÈLÈS
Illustration d'EUGÈNE DELACROIX pour *Faust*.
(Trad. STAFFER, 1828.)

du moyen âge. Méphistophélès s'unira, de même, à Don Juan dans la vénération des Jeunes-France d'après 1830. Cette interprétation de *Faust* sera favorisée, du reste, par la vogue de la ballade allemande, — *Lenore* et le *Roi des Aulnes* en tête, — qui se déclare aux environs de 1825 aussi¹.

Schiller et Goëthe transportaient sur la scène le pittoresque de Walter Scott et l'individualisme de Byron. Il devenait donc possible de se les représenter dans un cadre dramatique, et la préparation qui avait jusque-là manqué, pour pénétrer dans Shakespeare, se trouvait ainsi acquise. Shakespeare s'imposa donc à l'attention de la France avec une force toute nouvelle, et on fut surpris de le comprendre et de l'aimer tout d'un coup. Même au lendemain de la publication du *Cours* de Schlegel et de l'*Allemagne* de M^{me} de Staël, la cause du grand écrivain anglais n'avait fait que peu de progrès chez nous². On entend bien, il est vrai, Stendhal se proclamer son disciple en 1818, et Guizot, en 1821, affirmer après Schlegel, que Shakespeare est iustement l'auteur dramatique qui convient à notre époque, mais Stendhal est un amateur de paradoxes retentissants, qui cherche l'originalité à tout prix, et Guizot, protestant de Nîmes, élevé à Genève, est à peine Français de culture à cette date. C'est en 1821 seulement, par la traduction de ce même Guizot, que Shakespeare redeviendra populaire chez nous, et cette fois plus que jamais. Tout ce qu'il y a en lui de familier, de violent, de brutal même, tout ce qui déconcertait jadis un Français d'éducation classique dans ses caractères, ses jeux de scène, sa technique, son style, on l'a, maintenant, déjà rencontré dans Walter Scott et dans Byron.

1. Voir le même chapitre de notre *Influence allemande*.

2. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, t. II, 1910. Voir aussi H. Girard, *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, *Émile Deschamps (1791-1871)*, 1921.

On a vu, chez le premier, ce réalisme, ce mélange de scènes sérieuses et comiques, cet humour, ces personnages historiques représentés dans leur vie journalière; chez le second, ces êtres dépassant toute mesure humaine par la violence de leurs passions, et touchant au fantastique. Schiller et Gœthe ont montré des sujets analogues découpés en scènes et en actes. En 1822, des acteurs anglais, qui étaient venus représenter à l'Odéon des pièces de Shakespeare, sont outrageusement sifflés. En 1827-1828 une autre troupe anglaise est accueillie avec des transports délirants. C'est comme une révélation. Toute la nouvelle génération est conquise, subjuguée. Berlioz se demande s'il retrouvera Shakespeare au ciel et, en attendant, s'éprend furieusement d'une des actrices qui le jouent. Alexandre Dumas a un éblouissement. Le *Globe* exulte. On ne parle plus que de Shakespeare. C'est le dieu du jour, et les jeunes auteurs, Vigny, Deschamps, essaient leurs forces en le traduisant. C'est maintenant que l'on comprend Schlegel et sa théorie du drame, que la Préface de *Cromwell* reproduira presque intégralement. *Mais il a fallu que Walter Scott et Byron passassent d'abord par là.* C'est si vrai que l'on a commencé d'abord par goûter dans Shakespeare les drames historiques, et que l'on admirera surtout ensuite, à la veille de 1830, quand le byronisme battra son plein, les drames lyriques¹.

1. Stendhal écrit dans une lettre du 6 mars 1823 : « Ce qu'on goûte le plus dans Shakspeare, en France, ce sont les tragédies historiques de *Henri VI* et de *Richard III* ». Nous verrons en effet, que, vers cette époque, Shakespeare est surtout imité dans des drames d'histoire. Par contre, les acteurs anglais qui le jouent à Paris en 1827-1828 triomphent principalement dans les tragédies lyriques (*Othello*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, etc.). Il en a d'ailleurs toujours été un peu ainsi de Shakespeare en France. M. Baldensperger insiste avec raison sur le fait qu'on ne l'a guère compris, à la fin du XVIII^e siècle, qu'à travers Young et la poésie sombre. On pourrait ajouter que Diderot le voyait surtout à travers Lillo et Moore.

III

Et maintenant le dernier acte du drame peut commencer, cette révolution « romantique », pour lui laisser son nom traditionnel, qui se prépare depuis un siècle et dont nous avons décrit tous les prodromes. Acte à plusieurs scènes, d'ailleurs, que l'on n'a pas toujours suffisamment distinguées, ce qui a donné lieu et donne lieu encore à bien des définitions incomplètes, contradictoires, du Romantisme. Car il y aura successivement, comme nous l'avons dit, deux Romantismes : tout d'abord un *Romantisme d'apparence catholique, nationale*, puis un *Romantisme matérialiste, étranger, le vrai, le définitif*, qui se dégagera du précédent, son enveloppe provisoire, pour ne plus cesser de régir notre vie intellectuelle.

C'est vers 1819 que se dessine le premier de ces Romantismes, au moment précis où la poésie de Byron et les romans de Walter Scott commencent à secouer les âmes. Mais, si l'ébranlement décisif vient de ces écrivains étrangers, l'influence qui domine encore dans les esprits est celle de Chateaubriand. Les écrivains qui composent la jeune école en formation : Victor Hugo, Émile Deschamps, Alfred de Vigny, Gaspard de Pons, Pichald, Jules Lefèvre, etc., et, un peu à l'écart, Lamartine, se réclament ouvertement de lui. Leur organe est le *Conservateur littéraire* où il règne. Ils sont comme lui légitimistes, catholiques, et n'attendent une rénovation de notre littérature que de l'inspiration religieuse et monarchiste¹. C'est

1. C'est l'époque où l'on croit revenir, par l'imitation des littératures étrangères, à une poésie nationale et catholique, dans le sens où l'entendait Chateaubriand. Cf. Ballanche, *Essai sur les Institutions sociales*, 1818, p. 166, 383, 390, et encore Cyprien Desmarais, *Essai sur les Classiques et les Romantiques*, 1824, p. 118; Cyprien Anot, *Essai sur les nouvelles théories littéraires*, 1825, p. 184, etc., etc.

la doctrine que proclame, en 1822, le personnage le plus remuant du groupe, Victor Hugo, dans la préface de ses *Odes*¹. La poésie qu'il cherche est celle du « monde idéal » qui se cache sous la réalité. Elle se distinguera de l'ancienne, conformément aux leçons du *Génie du Christianisme*, « en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la cosmogonie chrétienne »². Comme Chateaubriand encore, si l'on prétend corriger sur ce point la tradition classique, on garde pour elle la plus grande vénération. A l'égard des littératures étrangères on montre la même réserve méfiante que le maître. Tout en leur enviant l'avantage qu'elles ont eu sur la nôtre d'être résolument chrétiennes et nationales, on n'entend pas se laisser subjugué par elles. En décembre 1823 encore, Lacretelle jeune, dans la séance d'ouverture de la Société des Bonnes Lettres, fondée deux ans auparavant sous les auspices de Fontanes et de Chateaubriand, et dont font partie Victor Hugo, Deschamps, Vigny, Nodier, etc., proteste contre l'invasion des œuvres du dehors et rappelle que le respect de nos classiques est un élément essentiel de la dévotion à la monarchie³. Byron, en particulier, inquiète. Charles Nodier le rejette hors du « Romantisme », ainsi que l'auteur du *Roi des Aulnes*, le 16 janvier 1821, dans les *Annales de la Littérature et des Arts*, et le même journal revient à la charge contre l'écrivain anglais en 1823. On a senti le danger matérialiste que recèle sa poésie⁴.

1. « Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses. » (Préface de juin 1822.)

2. *Ibid.*, Préface de décembre 1822.

3. *Annales de la Littérature et des Arts*, t. XIII, p. 415-422.

4. Estève, *ouvr. cité*, p. 99-110.

L'écrivain le plus caractéristique de ce premier Romantisme est incontestablement Lamartine, dont les *Méditations*, publiées en 1820 avec un succès inouï, en résument tout l'esprit. La publication de cette œuvre est un événement capital de l'histoire de notre littérature. Elle marque le moment précis où le lyrisme personnel, qui s'était jusque-là développé chez nous dans la prose, adopte enfin la forme du vers et crée une poésie nouvelle, sous l'action des circonstances nées de la disparition de l'Empire, et, en particulier, du redoublement des influences anglo-germaniques. S'il fallait une preuve à cette assertion concernant les origines de la poésie de Lamartine, on la trouverait dans la formation même du jeune écrivain. Le temps n'est plus, en effet, où l'on pouvait représenter l'apparition des *Méditations* comme un phénomène inexplicable, une sorte de miracle. La correspondance de Lamartine et de ses amis, ses souvenirs, ses préfaces, nous ont révélé le secret de son éducation poétique, et le miracle n'est plus que dans la magnifique qualité de son génie. Dans la formation de l'auteur des *Méditations* nous relevons la présence significative de tous ces écrivains que nous avons rencontrés au cours de l'élaboration de l'individualisme nouveau, dans les cinquante dernières années du XVIII^e siècle : Rousseau, l'auteur de *Werther*, Bernardin de Saint-Pierre, Young, Gray, Ossian, Milton, bien plus, Voltaire, Pope et Thomson, Richardson, Sterne, Goldsmith¹. En dépit de sa fréquentation prolongée des Italiens, — fréquentation qui s'observe du reste aussi chez un Chateaubriand, —

1. Les influences littéraires étrangères qui ont formé Lamartine ont été exposées d'une façon très complète par M. Hazard dans la *Revue des Cours et Conférences* de 1922. L'auteur s'est peut-être trompé cependant à propos de *Werther*, dont Lamartine lui-même a reconnu l'influence sur la formation de son talent (*Des Destinées de la Poésie*). Dans la lettre-préface des *Recueils* il montre de même sur sa table de travail un tome de Goethe qui, étant donné le contexte, paraît être *Werther*.

Lamartine est donc bien un élève direct des Anglo-Germains et de leurs imitateurs dans notre littérature. Les mêmes influences, à peu de choses près, peuvent être notées dans les *Méditations*, où Hervey, — qui leur a fourni probablement leur titre, — Gray, Young, Ossian, *Werther*, ont laissé des traces visibles, sur lesquelles s'abat aujourd'hui l'essaim bourdonnant des scolastes¹. Il y a cependant, chez Lamartine, une influence essentielle qui domine et enveloppe toutes les précédentes : celle de Chateaubriand. C'est la lecture de Chateaubriand qui éveille, à Belley, l'imagination poétique du jeune homme et qui communique à son inspiration le caractère qui la distinguera jusqu'au bout. Le passage mémorable du lyrisme en prose au lyrisme en vers, préparé par toute la littérature personnelle anglo-germanique et française du XVIII^e siècle, fruit elle-même de la révolution individualiste, s'est donc accompli sous le rayonnement fécond du *Génie du Christianisme*, et rien ne montre mieux à quel point l'effort de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand pour rapprocher, au moins superficiellement, l'apport étranger de la vieille inspiration nationale, était indispensable, bien que les effets dussent en être éphémères. C'est grâce à cette adaptation momentanée que, dans les molles et tièdes années du début de la Restauration décrites par Sainte-Beuve, alors que l'atmosphère religieuse et monarchique créée par Chateaubriand baignait encore tous les esprits, un autre Chateaubriand, plus idéaliste, plus aérien encore que le premier, allégé de tout ce qu'il y avait de trouble dans l'âme de l'auteur de *René*, formé par une nature plus douce et des paysages

1. Lamartine s'est souvenu d'Young non seulement dans le *Chrétien mourant*, comme on le dit d'ordinaire, mais aussi dans l'*Immortalité* (hymne à Dieu devant la mort, affirmation de l'immortalité de l'âme, réponse aux objections de l'impie, spectacle du ciel étoilé, etc.). Dans le *Temple* il y a des réminiscences d'Hervey et de Gray. L'influence d'Young reparait dans la pièce intitulée les *Etoiles des Nouvelles Méditations*.

plus lumineux, a su faire entrer dans le vers français, peu à peu assoupli par les Voltaire, les Saint-Lambert, les Roucher, les Delille, les Millevoye, l'inspiration lyrique léguée à notre littérature par les écrivains anglais et allemands, et confinée jusque-là dans la prose.

Byron, cependant, l'astre étrange vers lequel va graviter tout notre Romantisme, n'est pas absent de la poésie des *Méditations*. C'est même lui probablement qui, après l'épisode douloureux de la mort d'Elvire, a donné au lyrisme de Lamartine, prêt à s'envoler, l'ébranlement décisif¹. Mais Byron n'est là encore que pour être écarté, repoussé au nom de Chateaubriand. Le combat entre l'inspiration chrétienne de Lamartine et l'enseignement de doute et de révolte de l'Anglais s'engage, après un premier morceau significativement suggéré par Chateaubriand, dès la seconde pièce du recueil, l'*Homme*, pour se poursuivre à travers les principaux thèmes de caractère philosophique, — l'*Immortalité*, le *Désespoir*, la *Providence* à l'*Homme*, la *Foi*, etc., — jusqu'à l'éviction définitive du Tenta-

1. Lamartine lui-même a donné des renseignements contradictoires sur son entrée en contact avec Byron. Le nom de Byron apparaît pour la première fois dans sa correspondance dans une lettre du 10 octobre 1818 à Virieu, c'est-à-dire presque un an après la mort d'Elvire (18 décembre 1817). Ne l'aurait-il pas connu plutôt? Il y a dans le *Lac*, composé en septembre 1817 à Aix-les-Bains, des accents qui rappellent singulièrement les vers que Byron consacre au lac de Genève, au troisième chant de *Childe Harold* (str. 85-90). Byron vogue le soir sur le lac. Le silence est absolu, on n'entend que le bruit de l'eau qui dégoutte des rames. Les étoiles brillent. Ces rapprochements ne suffisent pas sans doute à établir une influence, et pourtant... En tout cas, à partir de 1818, l'influence de Byron sur le génie de Lamartine est nette, et les *Méditations* ne paraîtront qu'en mars 1820. Cette influence reviendra, plus prononcée encore, dans les *Nouvelles Méditations* (*Bonaparte*, *Tristesse*, *Solitude*, et surtout *La Liberté ou une Nuit à Rome*), dans les *Harmonies*, etc. On remarquera aussi que, dès le début, Lamartine prend, comme le feront tous les byroniens fervents, Stendhal, Mérimée, Musset, Vigny, à l'exemple du maître, l'attitude du dilettante de lettres, de l'amateur, qui repousse la qualification d'écrivain (lettre à Virieu du 15 février 1823, plus tard préface des *Recueils*).

teur à la fois admiré et redouté. On sait d'ailleurs que, quelques années plus tard, dans son *Dernier Chant du Pèlerinage de Childe Harold*, Lamartine essaiera de donner au poème désabusé de Byron une fin apaisée et chrétienne. Et telle sera désormais, d'une façon générale, son attitude. Il pourra se laisser séduire encore extérieurement par le byronisme, ouvrir son âme aux souffles panthéistes du siècle, s'ériger en apôtre fervent de la liberté, de la démocratie, jamais son spiritualisme chrétien ne subira de durables atteintes, et c'est toujours à la foi sereine et pure de ses jeunes années que restera, dans sa poésie, le dernier mot. Vers la fin de sa vie, Lamartine condamnera même sévèrement l'inspiration de Byron, de Gœthe, et celle qui, chez nous, en est sortie. Lamartine incarne un moment unique et précieux de l'évolution de notre littérature contemporaine, celui où le lyrisme individualiste des Anglo-Germains, grâce à la magie prodigieuse de l'auteur du *Génie*, semblait s'être incorporé à nos plus grandes traditions morales et faire partie désormais de notre sensibilité française. De là, dans la poésie de Lamartine, cet indéfinissable accent de chez nous, si émouvant, qui fait tressaillir dans nos âmes comme de lointaines ressouvenances de Bossuet et de Racine, et qu'on ne retrouvera plus chez aucun de nos Romantiques.

Si l'on s'en tenait aux apparences, le lyrisme du jeune Victor Hugo, dans ses *Odes*, semblerait exprimer plus fidèlement encore que celui de Lamartine l'idéal de ce premier Romantisme. Quoi de plus royaliste et de plus chrétien, en effet, que tous ces morceaux pathétiquement consacrés à la Vendée, aux « Vierges de Verdun », à Louis XVI, à la mort du duc de Berry, et où l'auteur, dans son enthousiasme, s'exalte parfois jusqu'au désir du martyr¹⁾ Mais il n'est pas besoin d'examiner longtemps

1. La dépendance de V. Hugo, dans ce recueil, envers Chateaubriand,

ces strophes enflammées pour s'apercevoir que l'inspiration en est toute verbale, et qu'elles ne contiennent guère qu'une rhétorique bruyante qui n'engage pas l'âme. Le génie de Victor Hugo, — car il y a déjà du génie dans cette virtuosité, — est simplement en subsistance. pourrait-on dire, dans ce Romantisme à la Chateaubriand, qu'il n'interprète que par le dehors, et dont il ne tire que des effets de style. V. Hugo cherche encore sa voie. Il ne faut pas lire ses *Odes* après les *Méditations*. C'est l'œuvre d'un écolier à côté de celle d'un maître, arrivé du premier coup à la pleine possession de son génie. Les essais de Vigny, — le seul poète du groupe qui mérite encore d'être considéré, — sont plus intéressants. Son lyrisme a quelque chose d'intérieur et de sincère qui le rapproche de celui de Lamartine. Mais, en dépit de quelques analogies superficielles, l'âme de ces poèmes n'est plus celle des *Méditations*. Aux accents empruntés à Chateaubriand et à la Bible, Vigny mêle déjà cette sensualité, chaude et triste à la fois, qui sera un des éléments caractéristiques de son inspiration. Il s'attarde aux descriptions voluptueuses dans le *Bain* et la *Femme adultère* par exemple, sans même parler des morceaux purement antiques, où il semble revenir à la manière de Chénier. Rien n'est plus significatif à cet égard que l'atmosphère trouble d'*Éloa*, où passent toutes les fièvres, tous les parfums enivrants des nuits orientales. C'est le poème des tentations crépusculaires. Un autre trait encore, étroitement apparenté au premier, distingue la poésie de Vigny : un esprit d'opposition, qui ne se montre encore qu'à demi dans les *Poèmes* de 1822. mais qui ira sans cesse s'affirmant et chassera bientôt tous ces gestes conventionnels de

s'exprime non seulement dans le ton des deux préfaces, mais encore dans les épigraphes fréquemment empruntées au grand écrivain catholique, et dans une pièce comme *A M. de Chateaubriand*. C'est le même Hugo qui inscrivait dans ses cahiers d'enfant : « Je veux être Chateaubriand ou rien ».

l'élève de Chateaubriand et de Lamartine. Dans la *Fille de Jephthé*, la cruauté du Seigneur est sourdement dénoncée. Les vers de la *Femme adultère* réclament l'indulgence pour les péchés de la chair, en s'abritant derrière l'exemple de Jésus. Dans *Éloa* même, ce type du poème mystique et chrétien pour les contemporains, toutes les séductions sont réservées au Révolté mélancolique et beau, traité trop durement par l'Éternel, et qui voudrait connaître la douceur d'être aimé. C'est que, sous l'influence de Chateaubriand, de Milton et de Klopstock, qui règne extérieurement dans toutes ces œuvres, une autre plus profonde, plus impérieuse, manifeste déjà son action, celle de Byron, dont Vigny a été l'un des premiers, dans le groupe romantique, à subir la fascination, comme le montre son article de 1820 dans le *Conservateur littéraire*¹. La domination de l'auteur de *Childe Harold* s'annonce déjà.

Mais entre Chateaubriand et Byron une *transition* est nécessaire. C'est Walter Scott qui la fournira. Le Romantisme conservateur était en garde, nous l'avons vu, contre l'impiété et l'esprit de révolte de Byron. Il ne se méfiait pas de Walter Scott, qui paraissait, au contraire, en face de l'auteur de *Manfred* et de *Caïn*, un écrivain de tout repos, qu'on lui opposait

1. Chateaubriand a inspiré en partie *Helena* et *Martyrs*. III et *Eloa* qui, par le *Génie du Christianisme*, se rattache à Klopstock et à Milton. Le passage sur la naissance du colibri est entièrement dans le ton de Chateaubriand. Chateaubriand a probablement aussi dirigé Vigny vers des sujets bibliques comme la *Fille de Jephthé*, la *Femme adultère*. Mais la grande source d'inspiration de Vigny, dès ce moment, est Byron. *Helena*, pour une part, vient du *Séjour de Corinthe*. Dans *Eloa* on retrouve l'influence souveraine de *Caïn* et de *Ciel et Terre*, peut-être aussi des *Amours des Anges* de Moore. La *Femme adultère* se rattache à *Parisina*; *Dolorida* représente l'Espagne voluptueuse et ardente du premier chant de *Childe Harold*. Dans la *Fille de Jephthé* on retrouve absolument le ton de *Caïn* et de *Ciel et Terre*, outre qu'il y a une pièce portant le même titre dans les *Mélodies hébraïques* de Byron. Dans la *Prison* on voit un mourant repousser, comme Manfred, les secours de la religion. Dans le *Trappiste*, le chef-moine est un type à la Byron, pâle et mystérieux, si le paysage est emprunté à Scott.

volontiers. Et puis Walter Scott ne venait-il pas au-devant des besoins de pittoresque historique éveillés par Chateaubriand lui-même ? N'ouvrait-il pas toutes grandes les portes de ce moyen âge, entrebâillées seulement par le *Génie du Christianisme* ? Aussi n'hésita-t-on pas à l'accueillir avec empressement, même dans les milieux du *Conservateur littéraire*, où le jeune Victor Hugo, dès 1819, lui consacrait un article enthousiaste. Et pourtant Walter Scott, par son génie tout pratique et utilitaire, par ses descriptions entièrement matérielles, qui semblent étendre le règne des choses sur les âmes elles-mêmes, et aussi par son attitude secrètement anticatholique, allait éloigner peu à peu le Romantisme français du spiritualisme de ses débuts, pour le diriger vers une conception plus matérialiste et plus extérieure de la littérature. Si les Romantiques du groupe conservateur ne s'en doutaient pas, les « libéraux » de l'école nouvelle, que groupait le salon protestant des Stapfer, sentirent tout de suite ce que cet art, orienté vers la pure réalité, avait de contraire au « genre mystique et vaporeux » des disciples de Chateaubriand¹. Aussi Walter Scott fut-il plus prôné encore, si possible, par les dissidents du premier Romantisme, les Stendhal, les Mérimée et tous les gens du *Globe*, que par l'équipe orthodoxe. On voyait en lui l'initiateur d'un « Romantisme réaliste ». Le pittoresque extérieur de Walter Scott, secondé par celui de la ballade allemande, dont la vogue coïncidait avec la sienne², agit en effet sur le lyrisme lui-même, et le tourna peu à peu vers les scènes historiques, ou vers le monde du surnaturel : fées, génies,

1. Le *Mercur* du XIX^e siècle, t. IX, p. 494. Voir J. Marsan, *La Bataille romantique*, 1912, p. 137. Cf. aussi la lettre d'un abonné du *Globe* à ce journal, en juin 1825.

2. Sur la ballade allemande en France, voir notre *Influence allemande*, p. 193 et suiv.

goules, lutins et sylphes. C'est à son influence principalement que l'on devra des œuvres comme les *Ballades*¹ de Victor Hugo, qui succèdent d'une façon caractéristique à ses *Odes*, des poèmes tels que la *Neige*, le *Cor*, *M^m de Soubise* chez Vigny, le *Romancero* de Deschamps, toute cette poésie de pure description pittoresque ou de reconstitution du passé, qui formera le bagage presque unique d'un Gautier, et se transmettra par lui, — avec d'autres éléments, — à l'auteur de la *Légende des Siècles*, à Leconte de Lisle, à Hérédia. Walter Scott n'aida pas seulement à la transformation du lyrisme. Son exemple, s'ajoutant à celui du « roman noir », créa chez nous de toutes pièces le roman historique, dont les premiers modèles authentiques : le *Cinq-Mars* de Vigny, les *Chouans* de Balzac, la *Chronique du temps de Charles IX* de Mérimée, sortent directement de ses œuvres², non sans en altérer bientôt l'esprit, pour une cause que nous aurons à signaler plus loin.

L'influence de Walter Scott sur l'évolution de notre Romantisme ne se borna pas au domaine de la poésie lyrique et du roman. Elle s'étendit aussi à celui du théâtre. Le premier Romantisme, avant tout lyrique, et d'ailleurs très respectueux des grands modèles du *xvii^e* siècle, n'avait pas abordé le problème dramatique. C'est seulement pendant la phase « Scott » qu'il reparut et reprit toute son importance. On conçut alors, sous l'impression directe de ses romans, la possibilité, non

1. Dans les *Ballades* de Hugo, outre l'influence générale de W. Scott, dont l'auteur avait été un des premiers panégyristes, on retrouve celle de Bürger (la *Fiancée du Timbalier*, la *Chasse du Burggrav*, peut-être aussi *A un Passant*), de Goethe (*La Fée et la Péri*), et du « roman noir », très cher au jeune Hugo (la *Légende de la Nonne*). Parmi les poésies de Vigny, l'influence de Scott est surtout visible dans le *Trappiste*, où elle se mêle à celle de Byron.

2. Il suffit, pour ces romans, de renvoyer à l'ouvrage déjà cité de M. Mai-gron.

plus simplement de donner plus de couleur et de mouvement à notre tragédie, comme le faisaient les classiques novateurs du genre de Lebrun ou de Soumet, mais de la *remplacer entièrement* par une sorte de « drame » historique en prose. Cette dernière idée hanta surtout les cerveaux du groupe romantique « libéral », qui comprenait, nous le savons, les Stendhal, les Mérimée, et toute la phalange du *Globe*. « Quel est l'ouvrage littéraire, demandait Stendhal dans sa brochure sur *Racine et Shakspeare*, qui a le plus réussi en France depuis dix ans? — Les romans de Walter Scott. Qu'est-ce que les romans de Walter Scott? — De la tragédie romantique entremêlée de longues descriptions ¹. » Ainsi, il suffisait de supprimer ces descriptions pour obtenir la « tragédie romantique », c'est-à-dire une sorte de roman historique découpé en actes et en scènes, ou plutôt en tableaux. *L'enivrement produit dans les imaginations par les peintures de Walter Scott rendait au « drame » en prose des Diderot et des Mercier, jusque-là plutôt méprisé, le prestige nécessaire pour supplanter la tragédie*. Shakespeare, [vu à ce moment-là surtout à

1. *Racine et Shakspeare*, Première partie, chap. I, p. 6. Le même Stendhal écrit le 6 mars 1823 : « Les Français ont envie de voir sur leur théâtre les tragédies historiques de la *Mort de Henri III*, de l'*Assassinat du duc de Bourgogne au pont de Montereau* ». Et il continue par la déclaration sur les tragédies historiques de Shakespeare, citée plus haut. Le 2 décembre 1824, Artaud lit à l'Athénée un *Essai littéraire sur le génie poétique du XIX^e siècle*. Il se demande si la littérature peut se renouveler, et répond qu'elle le peut en s'inspirant de W. Scott. Il voit dans l'œuvre de Scott tous les caractères de la poésie moderne et ajoute : « Il a renouvelé tous les genres : le roman, l'histoire, l'épopée, la tragédie, la comédie... ». Le *Globe* du 17 mai approuve et déclare à son tour : « C'est par ce genre (le roman historique) que tous les autres genres doivent être modifiés et comme retrempés : c'est à l'école de Walter Scott que le poème épique, la tragédie, la comédie, le conte, la romance, doivent prendre leçon pour se remettre en harmonie avec les besoins des esprits ». Ainsi *c'est bien clair. C'est dans W. Scott, non dans Shakespeare, qu'on puise l'idée de renouveler notre théâtre*. Et rien n'est plus normal. Car un grand écrivain du présent a toujours plus d'action sur les esprits qu'un grand écrivain du passé.

travers l'auteur de *Quentin Durward*, couvrait de son grand nom cette audacieuse entreprise d'esprits violemment hostiles à la tradition classique comme à l'idéal du premier Romantisme. De son côté, *Götz de Berlichingen* fournissait un modèle direct pour la manière dont on devait procéder dans la transposition du roman ou de la « chronique » en drame, avec ses hardiesses de technique et de style, bien propres à scandaliser les partisans de l'ancienne tragédie. On se mit donc à l'œuvre avec ardeur autour de Stendhal et au *Globe*. Rémusat écrivit une *Insurrection de Saint-Domingue* et une *Féodalité* ; Mérimée un *Cromwell*, son *Théâtre de Clara Gazul* et sa *Jacquerie* ; Vitet ses drames sur la *Ligue*. Le *Globe*, où trônait la fraction « libérale » du Romantisme, saluait avec enthousiasme ces sortes de productions et y voyait la réalisation de la « tragédie historique et libre », qui devait succéder à la « tragédie idéale » d'autrefois¹. Malheureusement pour les novateurs, ces drames inspirés par Scott, sans parler des outrances de sentiment et d'expression qu'on y ajoutait gratuitement, foulaient aux pieds, comme *Götz de Berlichingen* lui-même, à peu près

1. Voir sur tout cela J. Marsan, *La Bataille romantique*, p. 107 et suiv. Nous sommes cependant obligé de mieux dégager le rôle des littératures étrangères que M. Marsan, qui avait un autre objectif. Le choix même du sujet dans le *Cromwell* de Mérimée, comme plus tard dans celui de V. Hugo, indique l'action de Scott, qui avait mis ce personnage en relief dans *Woodstock*. Les drames de Vitet sur la *Ligue*, par leur allure de « chronique », font aussi songer à Scott, mais, dans la préférence donnée à l'époque des guerres de religion et dans maint épisode, on retrouve l'influence de *Götz*. De même la *Jacquerie* évoque, par son seul sujet, un des épisodes les plus connus de *Götz* : la guerre des paysans. « Il est impossible de lire la *Jacquerie*, dit Rémusat, sans se rappeler *Götz de Berlichingen* » *Globe*, 28 juin 1828). Mais le grand modèle reste W. Scott. Le *Globe* (27 avril 1826) reconnaît immédiatement son influence sur les *Barricades*, la première pièce de la trilogie de la *Ligue*. Voir aussi le *Globe* du 18 juin 1825, où W. Scott est invoqué à propos du *Théâtre de Clara Gazul*. L'examen des œuvres, comme celui des théories, conduit donc toujours à W. Scott. Jusqu'en 1827-1828 Shakespeare n'est qu'un cri de guerre. Voilà ce que la plupart de nos historiens littéraires ne disent pas assez.

toutes les règles de l'art scénique et restaient injouables. Ils ne purent donc, ainsi qu'on l'avait espéré, se substituer à la tragédie classique, qui sortit encore victorieuse de ce premier engagement. Mais ils avaient servi à ébranler son prestige et introduit une formule dramatique nouvelle, qu'il suffirait peut-être de compléter pour ruiner définitivement l'ancienne. Et, en effet, ce qui manquait encore à ce drame « historique et libre », *le byronisme devait le lui apporter*.

Car Walter Scott n'avait fait que préparer l'avènement de son grand compatriote dans le Romantisme français. Cet avènement de Byron, qui marque un tournant décisif dans l'histoire, non seulement de notre Romantisme mais de toute notre vie intellectuelle et morale, se produisit vers 1824-1825. En mai 1824 on apprenait en France la mort du poète anglais à Missolonghi, auprès des Grecs en lutte pour leur indépendance, et cette mort, qui avait failli être héroïque, célébrée avec un véritable débordement d'enthousiasme par les journaux libéraux, donnait un nouveau lustre à sa personne et à ses écrits ¹. Byron, jusque-là, bien que connu et même vénéré dans la jeune école poétique, y était en quelque sorte tenu en échec par Chateaubriand. Désormais son astre allait grandir aux dépens de celui de son rival. Le temps, du reste, avait travaillé pour Byron. Les idées « libérales », ce legs de l'anglo-germanisme à notre XVIII^e siècle, un moment assoupies au début de la Restauration, se réveillaient. Chateaubriand lui-même, expulsé du ministère en juin 1824, passait à l'opposition dynastique, en attendant de frayer ouvertement avec les républicains. Ainsi le champion par excellence de la monarchie

1. Notons que cette même année 1824 voit se produire, dans la peinture française, une véritable révolution, par suite de l'exposition, à Paris, des œuvres de Constable et de quelques autres peintres anglais. A partir de 1825 la peinture française se soumet à l'influence anglaise.

et du catholicisme faisait presque défection. A l'extérieur et à l'intérieur du Romantisme, le même courant irrésistible, — irrésistible nous savons pourquoi, — se dessinait vers l'individualisme libéral. Peu après la retraite de Chateaubriand, la *Muse française*, qui avait succédé au *Conservateur littéraire* et gardé en grande partie ses tendances, cessait de paraître, et, trois mois plus tard, le *Globe* la remplaçait comme organe de la jeune école littéraire. Le *Globe* était nettement « libéral », en littérature comme en politique, et c'était le programme de Schlegel et de M^{me} de Staël qu'il reprenait. Byron ne pouvait que bénéficier de ces dispositions nouvelles. Les « classiques » et les Romantiques restés catholiques avaient d'ailleurs prévu ce danger et s'étaient efforcés de le conjurer. Vers la fin de 1823 Lacretelle jeune, on ne l'a pas oublié, dénonçait l'invasion des écrivains étrangers. Le 24 avril 1824 Auger répétait à l'Académie ce cri d'alarme, auquel les journaux catholiques faisaient largement écho. Mais la *Muse française* elle-même, dans son dernier numéro, avait répondu aux exorcismes d'Auger en admettant deux tendances dans le Romantisme, l'une confiante et croyante, qui s'inspirait de Chateaubriand, l'autre désespérée, qui se rattachait à Byron ¹. L'auteur de l'article, qui n'était autre que Victor Hugo, accordait encore, il est vrai, la supériorité à la première, mais Byron n'en était pas moins officiellement introduit dans la citadelle d'où on l'avait si longtemps tenu écarté. Au nom des Romantiques « dissidents », Stendhal avait pris aussi la défense des écrivains étrangers dans la seconde partie de son *Racine et Shakspeare*. A partir de ce moment l'envahissement du Romantisme par le byronisme s'accroît, comme le constatent les journaux catholiques et royalistes, qui voient avec douleur revenir sous ce

1. *Muse française*, juin 1824, II, 327-339.



« ARRÊTE, INSENSÉ ! »

Illustration de GUSTAVE DORÉ pour *Manfred*.

(Œuvres de BYRON, trad. BARRÉ, 1856.)

nouveau pavillon toutes les idées du XVIII^e siècle que l'on croyait avoir refoulées de la littérature¹. Cette intrusion de l'auteur de *Manfred* et de *Caïn* dans le Romantisme français allait en changer du tout au tout la physionomie. Les « libéraux », qui l'avaient boudé pour la plupart, tant qu'il avait obéi à Chateaubriand, se mirent à le considérer d'un œil plus sympathique du jour où il arbora les couleurs de Byron². Dès 1825 un rapprochement significatif s'opérait entre le gros des forces libérales, jusque-là « classiques », et le Romantisme, et celui-ci prenait nettement l'aspect d'un mouvement révolutionnaire³, opposant, comme le mouvement libéral dans la politique, l'esprit « moderne » à celui de l'ancienne société, et ayant pour mot d'ordre la « liberté », cette « liberté » que Victor Hugo revendique en 1826 comme le grand principe de la nouvelle littérature⁴. C'est à cette époque aussi — en 1824 — que la jeune école littéraire adopte définitivement l'épithète

1. *Oriflamme*, IV, 1825; *Annales*, XIX, p. 427-426.

2. Ainsi le *Mercury* du XIX^e siècle, 1925, t. XI. Les Romantiques se mettent alors à écrire dans ce journal.

3. Le *Mercury* du XIX^e siècle écrit en 1828, p. 550 : « Nous présumons bien que la pensée grecque ou romaine, à laquelle nous étions réduits, ne cadrerait pas complètement avec notre existence sociale, toute moderne; nos rites, nos mœurs, nos dogmes, notre civilisation, notre système de gouvernement, tout différerait de l'antiquité; il nous fallait une littérature moderne en harmonie avec nos institutions et nos mœurs; ce besoin, nous le sentions confusément. La traduction de lord Byron, de Walter Scott, celle des théâtres étrangers, délièrent cette pensée obscure du fond de nos cœurs... » (Voir Estève, *ouvr. cité*, p. 141). Le *Mercury* se trompe sur un seul point. Au lieu de « pensée grecque ou romaine », il devrait dire « pensée du XVIII^e siècle ». Au surplus, il récite ici la leçon de Schlegel.

4. Dans la préface de 1824, tout en déclarant ignorer ce qu'est le « genre classique » et le « genre romantique », il plaide visiblement pour le second, et invoque aussi, maintenant, M^{me} de Staël. Il se prononce pour la théorie de la variabilité du goût selon les temps et les lieux, théorie essentiellement anglo-germanique. Dans la préface de 1826 il ne veut plus de l'ordre à la Le Nôtre et raille la conception du parc de Versailles. Il se réclame de la nature. « Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. »

de « romantique ». Le terme est d'origine anglo-allemande, et c'est Schlegel qui l'a légué, avec son sens révolutionnaire, à nos novateurs¹. *Ainsi des idées étrangères, qui avaient entamé chez nous la lutte, au début du XVIII^e siècle, à la fois contre l'ancien ordre social et religieux et contre la littérature classique, reparaissent à l'instant décisif, pour enlever la victoire.* et le Romantisme, incarné maintenant surtout dans Byron, reprend sa véritable signification, un moment masquée par l'intervention de Chateaubriand.

Le byronisme, avec son inspiration générale, ses thèmes, ses procédés, ne tarda pas à s'imposer à notre littérature romantique et à en évincer l'esprit de Chateaubriand. L'œuvre de Byron étant avant tout lyrique, c'est dans le lyrisme que son influence s'accuse le plus nettement. Il serait inutile d'énumérer ici les imitations éphémères auxquelles sa poésie donna lieu chez nous à partir de 1824-1825². L'exemple des grands écrivains est suffisamment éloquent. Nous avons vu que Lamartine, dans ses premières *Méditations*, avait déjà subi l'influence du poète anglais. Cette influence se précise dans les secondes *Méditations*. C'est elle surtout qui entraînera peu à peu Lamartine vers cette philosophie vaguement panthéiste et humanitaire, qui le dominera bientôt sans réussir pourtant à l'arracher tout à fait à son spiritualisme chrétien. Le génie mobile de Victor Hugo devait se montrer plus sensible encore que celui de Lamartine à la séduction du byronisme. Comme il avait suivi

1. L'adjectif *romantic* est déjà, nous l'avons dit, dans Thomson avec le sens de « pittoresque » et « portant à la rêverie ». Il existe dans ce sens chez tous les écrivains anglais du XVIII^e siècle. Les Allemands, en le leur empruntant, y ont introduit, comme toujours, un système. C'est Schlegel le premier qui a fait de « romantique » l'antithèse de « classique » et le synonyme de « moderne, chrétien, national », par opposition à la littérature « artificielle » de notre XVII^e siècle. *Le mot et l'idée sont anglo-germaniques, surtout allemands.*

2. On les trouvera soigneusement relevées dans l'ouvrage de M. Estève.

Walter Scott et les Allemands dans ses *Ballades*, il se tourne vers Byron dans ses *Orientales*, le type de cette poésie de guitares, de romances, de corsaires, de galères capitanes, de klephtes et d'Espagnoles ardentes et farouches, qui se déchaîna dans notre littérature entre 1825 et 1830, sous l'action directe de *Childe Harold*, du *Corsaire*, de la *Fiancée d'Abydos*¹. Par leur cadre extérieur et leur affectation de « couleur locale », les *Contes d'Espagne et d'Italie* du jeune Musset appartiennent encore à ce genre éminemment « romantique ». Mais Musset, qui aborde la littérature à un moment où l'auteur de *Don Juan* commence à succéder dans la faveur publique à celui de *Childe Harold*, apporte dans notre poésie un nouvel élément du byronisme : cet air détaché et impertinent, qui fait consister la distinction suprême non seulement dans la négation effrontée de tous les principes moraux reconnus, mais dans une ignorance absolue de leur existence, affectation que nous avons rencontrée déjà chez l'auteur des *Lettres Persanes*, et qui reparait ici aggravée de tout ce que Byron lui a conféré de dandysme aristocratique et de fantaisie dédaigneuse². Le poète lyrique, cependant, qui exprimera en France le plus complètement les tendances du byronisme n'est pas Musset, mais bien Vigny. L'auteur d'*Éloa* avait été l'un des premiers, dans le Roman-

1. Voir, pour les emprunts directs de V. Hugo à Byron, Estève, *ouv. cité*, p. 302. et suiv. — Le type de l'Espagnole des *Orientales* et des poésies du jeune Musset, ou plutôt de notre Romantisme tout entier, est dans le premier chant de *Childe Harold*. Voir notamment str. LIV et suiv. L'Orient « romantique » vient, comme nous l'avons dit, de *Childe Harold* et des poèmes publiés de 1813 à 1816. L'Orient burlesque, que Musset reprendra dans *Namouna* par exemple, est celui de *Don Juan*.

2. Dans ses premières poésies Musset s'inspire, d'ailleurs, non seulement de l'œuvre de Byron, mais de son attitude dans la vie, telle que la décrivaient avec complaisance ses nombreux biographes, qui montraient en lui le « dandy » aux innombrables « maîtresses », bravant toutes les conventions sociales, faisant un assaut de boxe pendant qu'on enterrait sa mère par exemple, ou parodiant les cérémonies de la religion à Newstead Abbey.

tisme, à céder à l'attrait de Byron. Il fut aussi, par la suite, son disciple le plus conséquent et le plus sincère. Chez Vigny, le byronisme est entré dans les moelles : le byronisme révolté, amer, de *Manfred* et de *Caïn*, avec sa violente haine du christianisme. C'est ce byronisme-là qui inspire, après de passagères concessions à l'orientalisme du maître, — dans *Dolorida* par exemple, — des morceaux tels que *Moïse*, avec son type de surhomme, tourné ici contre le divin, et ce *Déluge*, où repaissent, peut-être avec quelque chose de plus implacable encore, les imprécations de *Caïn* et de *Ciel et Terre*. Ce thème ne sortira plus de la poésie de Vigny, où il alternera avec le ton de volupté frémissante et triste que nous y avons aussi noté, et, par Vigny, il se transmettra directement à un Leconte de Lisle. Ainsi, dans Musset et Vigny, l'inspiration spiritualiste du premier Romantisme fait place, sous l'influence directe de Byron, même avant 1830, à des accents absolument contraires, qui retentiront bientôt aussi chez Victor Hugo¹.

Le byronisme s'affirme de même dans le roman, où il ramène, chez Sainte Beuve par exemple, la confession directe de *Werther* et d *Obermann* avec quelque chose de plus orgueilleux et de plus désespéré encore. Il contamine jusqu'au roman historique à la Walter Scott, et cela presque dès ses origines. Ce *Cinq Mars* en effet, qui l'acclimata chez nous, « byronise » déjà vaguement par l'air fatal de son héros, et plus encore par la tendance nettement antireligieuse et antimonarchique de l'auteur. Le roman historique entre ainsi dans une voie qui lui

1. Dans les *Feuilles d'automne* apparaît le « moi » byronien désabusé et hypertrophié en même temps. Une des pièces les plus caractéristiques du recueil, *Dédain*, était primitivement dédiée à Byron. Le doute byronien pointe déjà. Il y a aussi des déclamations toutes byroniennes contre les rois « dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre ». Des épigraphes sont empruntées à Byron.

sera fatale. Ce qui en faisait le charme chez un Walter Scott, c'était l'objectivité qui, en dépit de quelques défaillances, y régnait généralement, la joie naïve que prenait son créateur à reconstituer dans leur réalité pittoresque les époques du passé, l'art qu'il avait de s'effacer derrière ses personnages, de les laisser agir et parler suivant leur nature propre, attestée par les documents lorsqu'ils avaient existé, admise une fois pour toutes lorsqu'ils étaient imaginaires. Cette naïveté et cette objectivité ne subsistent plus dans les principales incarnations du roman historique en France, — où, seul peut-être, un Alexandre Dumas saura les y réintégrer, mais avec un art très inférieur à celui de Walter Scott, — *et l'influence qui les en a chassées est celle de Byron*. C'est surtout visible lorsqu'on étudie cette *Chronique du règne de Charles IX*, qu'on présente parfois, bien à tort, comme le chef-d'œuvre du roman historique en France. Nulle production n'est moins objective et moins « naïve » que celle-là. Sans doute Mérimée, qui a l'œil et la main d'un artiste, a appris de Walter Scott à noter le trait pittoresque qui fait voir une époque ou un personnage, et cette science il ira sans cesse la perfectionnant dans sa carrière de conteur. Mais on retrouve déjà dans cette première œuvre tout ce byronisme à la *Don Juan*, — Mérimée fut de bonne heure un admirateur fervent de ce poème et un byronisant convaincu, — qui resteront un des caractères les plus marqués, et parfois les plus déplaisants, de la physionomie de l'auteur. Mérimée, qui n'a jamais su résister à une mode intellectuelle, — étant Parisien et mondain, — et qui cherche présentement la gloire dans le genre en vogue, voudrait bien faire croire au lecteur qu'il ne tient nullement à ce qu'il écrit et se moque de son sujet¹. Il a pris

1. Mérimée, dans sa préface, affecte de mépriser le roman historique, genre faux. Il se moque tout le long de son sujet, fait des coq-à-l'âne, interpelle le lecteur, le renvoie à un Musée pour les descriptions. Tout cela vient

cette affectation dans *Don Juan*, où elle est certainement mieux à sa place qu'ici. Il y a pris encore la « pose » à l'immoralité, ou plutôt à l'amoralité, l'irrégulation gouailleuse, le dandysme et la ferveur passionnelle, le culte de l'instinct et de la volupté, toutes choses qui s'accordent fort mal avec la définition du roman historique. Victor Hugo ne sera pas plus fidèle à l'esprit de Walter Scott dans sa *Notre-Dame de Paris*, où il byronisera encore, bien que d'une autre façon, en donnant à son Claude Frollo, prêtre catholique, bien entendu, la figure satanique des héros du poète anglais¹. C'est donc Byron. — il faut y insister puisque c'est là un phénomène généralement méconnu. — qui a perdu en France le roman historique.

C'est lui, par contre, qui va faire aboutir le drame romantique, et ruiner définitivement l'ancienne tragédie. On ne l'eût pas dit tout d'abord. Car, dans ces premières pièces à la Walter Scott qu'ébauchaient les Rémusat et les Mérimée, son influence paraissait surtout néfaste. C'est à elle en effet que l'on devait principalement cette ivresse d'irrégularité technique, cette accumulation de scènes violentes, cette surcharge de couleurs, qui ravissaient Stendhal, grand byronisant lui aussi. Dans le *Théâtre de Clara Gazul*, Mérimée y ajoutait même déjà ce que nous avons retrouvé, en partie, dans sa *Chronique* : le goût sadique de la volupté et du sang, le sacrilège et l'irrégulation à

de *Don Juan*, cité dès la préface. La *Chronique* est un centon habile de morceaux à la Walter Scott, gâtés par le byronisme. Mérimée, né de parents anglomanes, fut de bonne heure lui-même un angloman décidé. Voir Trahard, *La Jeunesse de Mérimée*, 1924, p. 22, 36 et suiv. Il connut, dès le collège, *Don Juan*, qui resta son Évangile. Sa liaison avec Stendhal, autre admirateur fervent de *Don Juan*, ne fit que le confirmer dans son culte.

1. Il y a aussi dans *Notre-Dame de Paris* une forte influence du « roman noir », dont V. Hugo avait été dans sa jeunesse un lecteur passionné, comme on le voit par ses premiers romans. Le héros du *Moine* de Lewis est précisément un prêtre fornicateur et cruel dans le genre de Claude Frollo. Mais Hugo a rendu, en outre, son personnage « ténébreux » et amer.

froid, et, sans doute aussi pour imiter le détachement de Byron à l'égard de son pays, l'insulte gratuite aux victoires de l'Empire et au caractère français lui-même¹. Mais les Stendhaliens n'ont fait que précipiter, par leur byronisme négatif, l'échec d'un genre qui ne pouvait réussir dans une époque toute frémissante de lyrisme. De la couleur, de l'action, certes on en réclamait au théâtre comme partout. On avait cependant plus soif encore de poésie individualiste. Or Byron représentait cela plus qu'aucun écrivain avant lui. Et, à tout prendre, que manquait-il exactement au « drame » à la Walter Scott pour devenir à la fois une œuvre de théâtre, et une œuvre de théâtre répondant aux besoins du temps ? Une *figure centrale*, imposant l'*unité d'action* et représentant la personne humaine à ce degré d'exaltation qu'on aimait alors à lui donner. Schiller, avec ses personnages déjà individualisés et lyriques, indiquait la solution sans l'apporter tout à fait : de là son influence seulement momentanée². *Faust* offrait le personnage central demandé,

1. Dans les *Espagnols en Danemark*, la France est représentée par un Résident imbécile et fat, deux « mouchardes », un lieutenant de la garde impériale qui n'est qu'un sabreur mal élevé. Le ton est à dessein blessant pour le patriotisme français. Dans les autres pièces, c'est le catholicisme qui est tourné en ridicule. On voit apparaître une Inquisition grotesque, des moines corrompus et hypocrites. Là aussi le « roman noir » sévit. L'*Amour Africain* n'est qu'une griserie effrénée de volupté et de sang. L'Espagne du *Théâtre de Clara Gazul* est, bien entendu, celle de Byron. Le ton ironique ne saurait donner le change sur le fait que Mérimée croyait fermement lui aussi à cette Espagne, qui reviendra dans sa *Carmen*. Seulement il y croit en affectant de n'y pas croire, comme il fera pour beaucoup d'autres choses, à commencer par la gloire littéraire.

2. Dans la période de transition surtout, avec la *Marie Stuart* de Lebrun en 1820, le *Fiesque* d'Ancelet en 1824, la *Jeanne d'Arc* de Soumet de 1825 et son *Elisabeth de France* (d'après *Don Carlos*) de 1827. C'est par ces œuvres principalement que Schiller interviendra dans la formation du drame romantique français. Mais, une fois ce drame constitué, on lui empruntera encore de nombreux détails. Dumas et Hugo, particulièrement, le mettront fortement à contribution. V. Hugo s'inspirera surtout de Schiller (*Don Carlos*) dans ses pièces espagnoles. C'est probablement aussi Schiller (*Cabale et Amour*)

mais n'était pas une véritable tragédie. Byron en revanche. — non dans ses pièces de théâtre, qui affectaient d'être « classiques », mais dans ses romans lyriques, — apportait la silhouette dominatrice, impressionnante, que l'on cherchait. Le jour où notre lyrisme tout entier fut conquis par Byron, la solution ne pouvait se faire attendre. Elle vint du côté où l'on se grisait surtout de Byron lyrique : du côté des Deschamps, des Vigny et des Hugo. Là, on n'était pas satisfait des tentatives des stendhaliens et des gens du *Globe*. Ce n'est pas que l'on rejetât toutes leurs théories. On admettait avec eux qu'il fallait se débarrasser de la tragédie classique, rompre avec les unités de temps et de lieu et les « bienséances », renouveler le style, individualiser les caractères, introduire de la couleur et du mouvement. En somme, on acceptait Scott, que V. Hugo lui-même avait suivi quand il tirait son drame d'Amy Robsart de *Kenilworth*, et qu'il suivait encore en écrivant ce *Cromwell* composé presque entièrement de réminiscences de *Woodstock* et des *Puritains*¹. Mais on estimait que Walter Scott et *Götz de Berlichingen* ne suffisaient pas. Parce qu'on était poète, — ce que les stendhaliens et les doctrinaires du *Globe* n'étaient à aucun degré, — on voulait que le drame fût poétique, et plus spécialement lyrique. A la partie négative du *Cours* de Schlegel, dont on s'inspirait aussi, on ajoutait sa partie positive. Dans cette *Préface de Cromwell* de 1827, qui fut le grand manifeste du groupe, V. Hugo reprend, en les déformant, — mais reprend pour l'essentiel, —

qui lui fournit le type de la courtisane au cœur noble, motif capital de son théâtre.

1. Les prédicateurs ridicules, les fanatiques violents viennent des *Puritains*, les hypocrites de *Woodstock*. C'est *Woodstock* aussi qui fournit le personnage de *Cromwell*, très fidèlement transcrit avec sa double nature. Les Cavaliers ont été dessinés également d'après des types de *Woodstock*, notamment d'après le joyeux Wildrake. On remarquera que V. Hugo ne nomme même pas Scott dans la note de son *Cromwell* où il énumère ses prétendues sources. Et cependant l'imitation est flagrante.

toutes les idées maîtresses de Schlegel : l'opposition de la société née du christianisme à la société ancienne, la nécessité d'unir le tragique au comique, le sublime au « grotesque » ; mais, dans l'extraordinaire définition qu'il donne du « drame », il met tout particulièrement en relief l'élément lyrique. « C'est surtout la poésie lyrique, dit-il, qui convient au drame. » Il paraît même confondre les deux genres dans une unité supérieure lorsqu'il écrit : « Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. » Et il insiste sur la nécessité du vers. Même son de cloche dans les *Études françaises et étrangères* de Deschamps, son meilleur lieutenant, qui est peut-être plus précis encore. Tous deux, Victor Hugo et Deschamps, sont d'accord pour saluer en Shakespeare — toujours d'après Schlegel — le roi, le dieu du théâtre. Selon Deschamps, ce qu'il y a même de plus urgent à faire, avant de créer des œuvres répondant au nouvel idéal, c'est d'adapter des pièces de Shakespeare. Aussi traduit-il, en collaboration avec Vigny, *Roméo et Juliette*, tandis que Vigny s'attaque seul à *Othello* et à *Macbeth*. *C'est maintenant seulement que commence le rôle effectif de Shakespeare*. Mais le Shakespeare que nos réformateurs admirent est le Shakespeare lyrique, « romantique », révélé par les représentations anglaises de 1827-1828, comme le montrent précisément ces choix. *En réalité, ce qui les attire à travers Shakespeare, — ainsi qu'à travers Gœthe et Schiller qu'ils invoquent volontiers aussi, — c'est Byron*¹. L'événement, à défaut des théories, va le prouver. Après la *Préface de Cromwell* et les *Études françaises et étrangères* le mouvement se précipite. C'est à ce moment seulement que le « combat à mort », appelé par Stendhal, s'engage véritablement entre le drame nouveau et l'ancienne tra-

1. Deschamps byronise même nettement, dans la *Préface des Études françaises et étrangères*, quand il revendique (p. LII) le droit pour l'artiste de mépriser le vulgaire et de cultiver l'art pour lui-même.

gédie. *Cromwell*, trop long et encore tout scottien d'inspiration — plus scottien que sa Préface — n'avait pas été joué. Mais en 1828 la Comédie-Française, où trône un ami des Romantiques, Taylor, reçoit « par acclamations » le *Roméo et Juliette* de Deschamps et Vigny, — qui ne verra pas d'ailleurs le feu de la rampe par suite d'intrigues, — et en février 1829 elle donne le *Henri III et sa Cour* de Dumas, en octobre l'*Othello* de Vigny. Les classiques opposent une résistance désespérée, qui réussit à écarter de la scène la *Marion Delorme* de Victor Hugo, et à faire échouer la *Christine* de Soulié à l'Odéon, en octobre 1829. Mais ce sont là leurs derniers succès. Le 25 février 1830 *Hernani* de Victor Hugo paraît devant le public, et amène la rencontre décisive. *Marion Delorme* était déjà une pièce entièrement byronienne par son personnage principal. Didier, « ténébreux » et « fatal » au possible¹. Dans *Hernani* la formule byronienne s'affirmait avec plus d'éclat encore. Au centre d'une action affranchie des unités de temps et de lieu, colorée, pittoresque, mêlant le familier au sublime, comme l'avaient voulu Schlegel et les gens du *Globe*, se dressait la hautaine figure d'un proscrit au visage énigmatique, brigand sans doute, mais brigand magnanime, généreux, à la façon du Corsaire, et adoré d'une faible femme, sœur des Médora et des Zuleika. Par là-dessus le revêtement somptueux d'un lyrisme exaltant l'individu, la nature, la vie libre, les instincts élémentaires, et surtout la passion, reine des âmes, forte comme l'ouragan. *Byron aidé de Shakespeare et de Goethe, mais les trainant à sa suite, achevait la révolution commencée sous l'influence de Scott*, et apportait au « drame historique » son couronnement d'unité et de poésie. Et, au milieu de l'enthousiasme délirant de la jeunesse littéraire,

1. En mai 1829 on avait joué à la Porte Saint-Martin le *Marino Faliero* de Delavigne, imité de la pièce du même nom de Byron, avec un décor tout byronien et des couplets lyriques (hymne à Venise, etc.).

accourue là comme à une bataille, *Hernani* triomphait. La tragédie « classique », celle des Corneille, des Racine et des Voltaire, dans laquelle s'étaient incarnés deux siècles de haute littérature et de haute civilisation françaises, gisait définitivement effondrée. Le flot étranger, qui se ruait depuis si longtemps contre ce dernier obstacle, avait déferlé sur lui.

CONCLUSION

LA SIGNIFICATION ET LES CONSÉQUENCES DU ROMANTISME.

I

Ainsi, pour quiconque étudie l'évolution de notre littérature, pendant tout le XVIII^e siècle et au début du XIX^e, en connexion étroite avec l'évolution des deux principales littératures du Nord, — ce qu'on omet trop souvent de faire, — il ne saurait y avoir de doute : la Révolution romantique est l'aboutissement d'un long travail, qui a peu à peu substitué les façons de penser et de sentir et même les genres littéraires des Anglo-Germains, alors en plein effort de création littéraire, aux sentiments et aux genres caractéristiques de notre grande période classique. Il ne s'agit pas de savoir si la littérature française serait arrivée d'elle-même à ces sentiments et à ces genres, *en fait* elle y a été amenée par une pression de plus en plus prononcée des littératures du Nord, et nous avons pu marquer pas à pas les progrès de l'esprit étranger chez nous, en noter les conquêtes successives, en désigner les intermédiaires avec leur rôle exact, établir un enchaînement de faits qui n'offre aucune lacune dans sa rigueur quasi géométrique. A la fin du XVIII^e siècle, la France, fatiguée par le labeur inouï de reconstruction qu'elle a accompli dans tous les domaines, ne peut plus soutenir la haute tension de

volonté, l'austère discipline spiritualiste et idéaliste qu'elle s'est imposée pour accommoder à son génie traditionnel les apports tumultueux de la Renaissance et les plier à ses besoins héréditaires. Un commencement de réaction philosophique et littéraire se dessine chez elle, mais faible, indécis, paralysé par les instincts profonds de l'âme nationale et la puissance de la tradition. C'est alors que l'Angleterre, puis l'Allemagne, arrivent à la rescousse. L'Angleterre vient de traverser une période d'intense agitation, au cours de laquelle son génie s'est pleinement affirmé. Elle a rejeté le catholicisme, brisé la monarchie de droit divin. Elle a élaboré une philosophie qui remplace la conception chrétienne, et encore calviniste, du mal inhérent à la nature, par un déisme à base de panthéisme matérialiste, où le monde et l'homme sont déclarés bons en eux-mêmes, où l'ancien ordre des valeurs est bouleversé, la matière et les sens étant mis à la racine de l'esprit, l'homme étant réintégré dans la nature, et le déterminisme étant introduit jusque dans sa volonté. Elle a ébauché une conception de l'histoire qui attribue aux époques de pure instinctivité, à l'« état de nature », la supériorité sur les époques de civilisation. Enfin elle a jeté les bases du matérialisme évolutif et ramené toutes les sciences à l'idée de causalité, de pur mécanisme. Les mêmes conceptions se sont fait jour en Allemagne, quoique sous des apparences moins nettes, dans un langage plus équivoque. Ces idées pénètrent maintenant en France et y ruinent très vite, — au moins dans l'élite intellectuelle, — tout l'ancien ordre de connaissances, spiritualiste et chrétien¹. Le christianisme catholique, violemment attaqué, avec

1. Il faut redire ici que, quand on nous parle des racines exclusivement françaises de notre philosophie du XVIII^e siècle, on oublie tout simplement que le *sensualisme* est à la base de toute cette philosophie et que le *sensualisme* est *anglais*, les précurseurs français de la « philosophie », y compris Bayle, étant des Cartésiens. On voit que le détail a son importance. En outre, nous avons essayé de faire ressortir, dans cet ouvrage, le *lien direct*

les procédés qu'ont enseignés les déistes anglais, et avec l'audace jusque-là inconnue chez nous dont ils ont fait preuve, est discrédité. La monarchie absolue, que l'on n'assaille pas de front, mais que l'on crible de mille allusions et critiques indirectes, ne l'est pas moins. L'âme française, en même temps, est comme retournée tout entière, convertie au matérialisme, au sensualisme, au culte de la « nature » et de l'instinct. *C'est là le point de départ, qu'il faut bien établir : une révolution morale et philosophique*, qui n'aurait pu avoir lieu sans l'exemple et les ressources du déisme matérialiste anglo-germanique, et qui se personnifie dans les noms de Montesquieu, Voltaire, Diderot, d'Holbach et leurs amis.

Dans cette atmosphère nouvelle, la littérature classique se meurt par le dedans, bien que ses formes subsistent. Elle était liée non seulement à l'inspiration catholique et monarchique, en dépit de ses apparences païennes, mais encore à la morale, à la psychologie, à la conception de l'homme et de l'univers qui résultent du spiritualisme. Elle dépérit donc lentement, sans que du reste on s'en aperçoive. Mais, à côté d'elle, apparaît une *nouvelle littérature, conforme à l'esprit du sensualisme optimiste, et dont les Anglais encore fournissent l'inspiration, les modèles*. Elle s'incarne dans la description émue de la nature, dans le drame et le roman bourgeois, qui considèrent la réalité d'un point de vue nouveau, inconsciemment matérialiste et antispiritualiste. A ces genres, les Allemands ont ajouté l'idylle, où se précise la théorie optimiste de la supériorité de l'« état de nature » sur l'état de civilisation. C'est toute cette littérature qui entre en France avec Diderot et Rousseau principalement, élèves des Anglais et des Allemands en tant que philosophes et en tant que littérateurs. Diderot introduit le « drame », Rous-

qu'il y a entre ce sensualisme et la transformation de la littérature française au XVIII^e siècle, lien à peine signalé jusqu'à ce jour.

seau le roman bourgeois. Diderot prêche la morale optimiste des Anglo-Germains ; Rousseau reprend et développe leur antithèse de l'« état de nature » et de l'état de civilisation, nous révèle le « sentiment de la nature », *déjà découvert au delà de la Manche et du Rhin*, idéalise la passion, exécrée de nos classiques, ouvre notre littérature à l'individualisme antisocial, offre comme asile à la sentimentalité religieuse *qu'il réveille à la suite des Anglais*, un christianisme naturiste, d'accord au fond avec le sensualisme, et qu'il emprunte directement aussi aux Anglais, de sorte que l'espèce de réforme religieuse qu'il entreprend se tourne nettement contre la tradition catholique, et représente, après le déisme anglais de Voltaire, un nouveau progrès, chez nous, de l'influence anglo-germanique.

C'est là que Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand trouvent l'évolution des sentiments en France. Le sensualisme naturiste y règne, recouvert, dans une partie des âmes, d'une sorte de vague besoin religieux, de même contenu et de même origine. Ils vont ajouter à ces dispositions d'autres dispositions plus nouvelles, *qui ont été également élaborées pour l'essentiel par les Anglais et par les Allemands* : un culte morbide du « moi », qui dégénère bientôt en mélancolie et en « mal de vivre », une sorte de dilettantisme d'imagination, accompagné de tristesse, qui se plaît aux ruines de l'histoire, évoque avec regret les siècles du passé, en particulier le moyen âge, et cherche des jouissances quelque peu perverses, — perverses parce que la base en est insincère, frelatée, — dans la « poésie » du catholicisme. Bernardin de Saint-Pierre adopte en partie ces sentiments et va jusqu'au seuil de la réhabilitation « esthétique » du catholicisme, en même temps qu'il cherche, par besoin esthétique encore, à réintroduire le point de vue finaliste dans la science de la nature. Chateaubriand franchit cette limite et, sous

des influences étrangères que nous avons précisées. écrit son *Génie du Christianisme*. Mais tous deux, au fond, restent des naturistes et des individualistes, des disciples des Anglais et des Allemands, au même degré que Diderot ou Rousseau. L'espèce de réaction nationale et catholique qu'ils opèrent n'est qu'un trompe-l'œil. *Sous ce spiritualisme et ce catholicisme d'imagination qu'ils apportent, subsistent, encore aggravés même, le naturisme et l'individualisme des Anglo-Germains*. Nous sommes plus envahis que jamais. Leur initiative n'aura d'autre conséquence que d'imposer plus aisément à l'âme française, sous un voile trompeur de catholicisme et de spiritualisme, les sentiments étrangers qui l'entourent et la pénètrent depuis un siècle.

Cependant, grâce à leur génie, la littérature nouvelle apportée par les Anglais et les Allemands a fait d'immenses progrès. La prose s'est enrichie pour exprimer les acquisitions de l'âme individualisée, son contact plus étroit avec les choses, les jouissances de son dilettantisme et de ses rêveries. Un véritable lyrisme en prose est né, qui n'attend plus qu'une occasion favorable pour conquérir le vers en le transformant, et nous doter d'une espèce de poésie déjà pleinement développée chez les Anglais et les Allemands, mais qui nous avait manqué jusque-là. Un dernier ébranlement des imaginations françaises va permettre à cette poésie nouvelle de se dégager, et faire crouler du même coup les derniers vestiges de l'ancienne, en particulier la tragédie. C'est le moment où les littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne arrivent à leur point culminant et à leur plus grande expansion européenne, avec Walter Scott et Byron, Goethe et Schiller. Toute la philosophie du XVIII^e siècle, soulevée en un individualisme fougueux et parée des prestigieuses conquêtes de l'imagination, reparaît dans leurs œuvres « romantiques », — tel est désormais le mot à la mode dans les pays du

Nord¹, — celles qui enivreront délicieusement les peuples étrangers. Schiller et Walter Scott font revivre magnifiquement les siècles du passé, notamment le moyen âge. Goëthe et Byron donnent à la révolte individuelle, à la souveraineté du « moi » instinctif, une ampleur philosophique, une audace, une séduction sans exemples jusque-là et qui tourneront toutes les têtes. La littérature nouvelle sort absolument transfigurée de leurs mains. Lyrisme personnel, roman, drame, apparaissent maintenant comme de « grands » genres, qui peuvent le disputer à la tragédie, et ces genres portent en eux tout ce qui ravit l'âme moderne. Bientôt révélés à la France, ces écrivains étrangers y provoquent un enthousiasme indescriptible, qui dépasse encore la vogue de leurs prédécesseurs du XVIII^e siècle. Dans cette fièvre, la poésie nouvelle s'ébauche. D'abord dominée encore par l'esprit de Chateaubriand, elle se livre bientôt à Byron, ce Chateaubriand anglais, amer, impie, révolté, plus fidèle que le nôtre à l'esprit du XVIII^e siècle, dont ils procèdent tous deux. Sous le choc du roman de Walter Scott et du lyrisme de Byron, la tragédie, que la critique étrangère et la critique française d'inspiration étrangère viennent d'attaquer derechef avec force, vacille. Le « drame », qui avait jusque-là mené une vie obscure, relève la tête. Il devient historique sous l'influence de Scott, lyrique sous celle de Byron, *tout en croyant suivre Shakespeare*. Schiller et Goëthe secondent cette évolution. Comme le roman du XVIII^e siècle avait enfanté le lyrisme, le drame, son contemporain, aboutit maintenant à la tragédie romantique. La révolution littéraire est faite. Les idées anglaises et germaniques, arrivées chez nous au temps du jeune Voltaire, ont achevé leur œuvre. Aidées des créations du génie littéraire de leurs peuples, elles ont détruit notre littérature classique et suscité une litté-

1. Nous rappelons que le mot, dans le sens qu'il a pris et conservé pour l'histoire littéraire, est allemand, et, par ses origines premières, anglais.

rature nouvelle, inspirée de ces littératures du Nord, jadis courbées sous l'imitation de la nôtre. « Ce que les Français tiennent pour nouveau dans leur direction littéraire actuelle, disait Goëthe, en mars 1830, à son fidèle Eckermann¹, n'est au fond que le reflet de ce que la littérature allemande a poursuivi et réalisé depuis cinquante ans. » Si Goëthe eût dit « la littérature anglaise et la littérature allemande », sa remarque serait irréfutable, car, nous l'avons vu, c'est d'Angleterre qu'est parti originairement tout le mouvement philosophique et littéraire auquel notre Romantisme doit sa naissance². Entendons-nous bien. Il n'entre pas dans notre esprit de soutenir que ce Romantisme, et la littérature qui l'a préparé, sont anglais ou germaniques, que Voltaire, Diderot, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Hugo, Vigny, Musset, sont des génies étrangers écrivant en français. Non, ces génies nous appartiennent, — nous verrons tout à l'heure par quel trait essentiel, — *mais il est incontestable que les idées fondamentales sur l'homme et l'univers, qui sont à la base de notre littérature moderne et qui l'ont rendue possible ; que les sentiments qu'elle exprime, que les genres mêmes qu'elle a adoptés, nous ont été fournis par l'Angleterre et par l'Allemagne ; que ces idées et ces sentiments, ces genres aussi, par conséquent, ont leurs racines directes dans le génie germano-protestant, individualiste, naturiste, de ces peuples, et s'opposent abso-*

1. *Gespräche mit Goethe*, éd. Moldenhauer, Leipzig, Reclam, s. d., t. II, p. 213.

2. C'est donc bien à tort que l'on parle en quelque sorte indifféremment et pêle-mêle, chez nous, du rôle de l'Angleterre et de l'Allemagne dans la formation de notre Romantisme. Le Romantisme français, comme d'ailleurs tout le Romantisme européen, est avant tout d'origine anglaise. C'est l'Angleterre, nous l'avons vu, qui est la véritable patrie du Romantisme. L'Allemagne elle-même l'a reçu d'outre-Manche. La période moderne de la littérature est dominée par le génie anglais, comme la précédente l'était par le génie français. Toute étude qui ne se base pas sur ce fait incontestable est faussée de prime abord.

lument à tout ce qui avait représenté jusqu'alors le génie français. Et cela est déjà une constatation suffisamment importante.

II

Si le Romantisme, dans sa lointaine préparation du XVIII^e siècle, comme dans sa préparation immédiate du début du XIX^e, est un phénomène d'influence anglo-germanique, il doit en porter au front le signe visible, non seulement dans ses idées fondamentales et dans les genres littéraires où il les exprime, mais encore dans ses attitudes involontaires, dans ces mille détails caractéristiques où se révèle l'esprit d'une époque. C'est précisément le cas. Thèmes et procédés littéraires, affectations, prédilections : tout le montre dominé par le prestige des Anglais et des Allemands, et s'il fallait une autre preuve de ses origines septentrionales que celle qui ressort de son histoire même, on la trouverait là. L'imagination romantique française a docilement suivi les impulsions venues d'outre-Rhin et d'outre-Manche, même là où elle paraît obéir à des sollicitations d'un autre genre. C'est ici le moment de dissiper une erreur trop répandue, née d'une considération superficielle des choses¹. *Il n'y a pas deux Romantismes : un Romantisme d'inspiration anglo-germanique et un Romantisme d'inspiration « méridionale », italienne ou espagnole.* L'engouement soudain montré par nos Romantiques pour les paysages, les mœurs, les littératures du Midi — et pour l'Orient — est un effet de l'influence des Anglais et des Allemands, une suggestion de leur critique et de leur poésie. C'est Schlegel, aidé de Bouterweck et de Sismondi — celui-ci un disciple direct de Schlegel —, qui a mis à la mode

1. Nous avons sous les yeux, en écrivant ces lignes, un ouvrage récent dû à un professeur de Sorbonne, où, à propos des influences méridionales qui ont agité sur notre Romantisme, le nom de Byron n'est même pas prononcé.

chez nous la littérature espagnole¹. C'est dans Byron ensuite que nos Romantiques ont découvert, nous l'avons vu, l'Espagne vivante, Venise et l'Orient, comme d'ailleurs aussi les bords du Rhin, et Byron continue à cet égard un long mouvement, qui commence dès les origines du XVIII^e siècle anglais, et dont on peut suivre les étapes chez Richardson (*Grandisson*), Horace Walpole, Mrs Radcliffe, Lewis², etc. L'Espagne héroïque, farouche, colorée, de nos Romantiques, est très exactement celle de Byron et de Schlegel, et dans son *Ruy Blas* Victor Hugo s'est directement inspiré, en outre, du *Don Carlos* de Schiller. L'Orient du même Victor Hugo, la Venise de Musset, proviennent en droite ligne des œuvres de Byron. Hugo a pris à Byron son Orient tragique, Musset, son Orient et sa Venise de carnaval, tels qu'ils s'étalent dans *Don Juan* ou dans *Beppo*. Par la même occasion c'est Byron qui a fait de nos Romantiques des philhellènes enthousiastes. La prédilection pour les « chants populaires » de l'Orient ou du Sud (Albanie, Grèce, etc.), pour les mœurs sauvages, le sang et la volupté mêlés, tout ce qui fera l'originalité d'un Mérimée par exemple, est encore un cadeau de Byron. Byron a également appris à nos Romantiques, — cela résulte de la comparaison des textes, — à chanter Napoléon³, comme

1. Même quand on parle de l'action exercée par un Manzoni, — directement ou à travers des intermédiaires, — sur notre révolution romantique, il faut se souvenir que cet écrivain était avant tout un disciple de Schlegel, de Goethe et de Walter Scott. C'était le Romantisme anglo-germanique qui nous revenait par ce détour. Donc n'opposons pas le prétendu « Romantisme » italien d'un Stendhal au courant venu du Nord, comme on le fait couramment.

2. C'est à ce mouvement que se rattache, chez nous, *Corinne* de M^{me} de Staël, où une Anglaise, masquée en Italienne, fait à un compatriote les honneurs de l'Italie. M^{me} de Staël, protestante et anglo-mane, continue ici Richardson et le « roman noir », et exprime, en étrangère, dans notre littérature, la nostalgie de ces peuples du Nord pour le Midi.

3. Voyez, dans Byron, le chant troisième de *Childe Harold*, l'*Ode à Napoléon Bonaparte*, l'*Âge de Bronze*, etc. Byron après avoir maudit Napoléon, avait trouvé original de le célébrer, pour vexer ses compatriotes et se distinguer.

il l'a enseigné en Allemagne à un Heine. Le thème du poète voué par sa grandeur même à l'isolement, marqué au front du « signe du Caïn », ce thème familier à Victor Hugo et à Vigny, est aussi, nous l'avons dit, un thème byronien, et l'on sait toute la place qu'il tient dans notre Romantisme. C'est pour se modeler sur Byron que nos Romantiques ont affecté le mépris du « bourgeois », la haine de la société. Tour à tour, à son imitation, ils ont divinisé l'amour et exécré la femme, être faible, vil et trompeur, selon qu'ils s'inspiraient de *Childe Harold* et des poèmes du début, ou de *Don Juan*¹. Cette double attitude, qui se retrouve chez Musset et Vigny, est d'origine nettement byronienne, et ni l'un ni l'autre ne se sont affranchis — comme on le prétend couramment — du byronisme. Le Musset qui célèbre l'amour comme le seul bien réel de ce monde est aussi byronien que celui qui le maudit ou le raille. Vigny, dans *Samson et Dalila*, byronise comme dans la *Maison du Berger*. Il byronise de même quand il célèbre et repousse alternativement la nature². Il byronise encore quand il lance l'anathème

Victor Hugo se souviendra jusque dans *Napoléon II* de l'aigle enfermé dans sa cage de l'*Age de Bronze*. Sur l'influence de Byron, à cet égard, chez nous, voir Estève, *loc. cit.*, p. 161 et suiv.

1. Les deux attitudes se rencontrent du reste dans l'œuvre entière de Byron. D'une part la vie n'est rien sans l'amour (*Childe Harold*, II, xciv, xcvi); de l'autre, l'amour et la procréation sont duperies (*Caïn*, II, 1); il faut être brutal avec les femmes (*Ch. H.*, II, xxxiv, xxxv), parce qu'elles sont lubriques et fausses (*Don Juan*, ch. 1); enfin l'amour est un mal (*Ch. H.*, III, cxx et suiv.). Mais l'amour est aussi le plus grand des biens, la plus pure source de bonheur (épisode d'Haidée dans *Don Juan*, et *Christian ou l'Île*). Musset et Vigny, byroniens fervents, ont donc trouvé déjà chez leur maître cette double conception de l'amour.

2. Byron avait eu à l'égard de la nature la même double attitude qu'à l'égard de la femme. *Childe Harold* se console de ses maux en se plongeant dans la nature inviolée (II, xxv, xxxvii; III, xiii, lxxviii et suiv.). De même Manfred. Mais, d'autre part, la nature est indifférente ou hostile (*Ch. H.*, II, lxxxvii et ailleurs). Même contradiction au sujet de la philosophie. C'est la vanité des vanités (*Manfred*, III, 1). Pourtant il faut penser, et penser librement pour braver Dieu; rien ne peut briser l'esprit humain

à la face de Dieu et se réfugie dans sa fierté d'homme. C'est le Byron de *Caïn* et de *Ciel et Terre* qu'il suit ici, et Leconte de Lisle lui empruntera, à lui et à Byron en même temps, cette attitude de froide révolte. Soutiendra-t-on que tous ces thèmes sont des thèmes accessoires de notre Romantisme ? Ils en épuisent le contenu ou presque. Ajoutons que l'indépendance cavalière d'un Musset envers ce Romantisme dont il était pénétré jusqu'aux moelles, l'attitude des *Lettres de Dupuis et Cotonet* et de tant d'autres morceaux, était aussi un legs du byronisme — du byronisme de *Don Juan* — car, par une distinction suprême, Byron, le grand Romantique anglais, était l'ennemi du Romantisme¹ ! Il affectait de vénérer Pope et écrivait des tragédies régulières. Il tournait en ridicule les Romantiques ses contemporains. Une autre de ses « poses » était de ne pas prendre au sérieux le métier littéraire. Il n'était qu'un grand seigneur écrivant des vers pour se distraire, et se moquant de la gloire, du public. Nos Romantiques : Musset, Mérimée, Stendhal, parfois aussi Lamartine et Vigny, n'ont pas manqué de l'imiter à cet égard, et tout le personnage littéraire d'un Stendhal ou d'un Mérimée est calqué sur l'insolente et avantageuse attitude de l'auteur de *Don Juan*².

On imite Byron jusque dans la vie quotidienne. Les jeunes

indépendant (*Caïn*). Byron maudit de même et ridiculise la guerre (*Don Juan* VII, VIII), pour l'exalter ailleurs (*Ch. II*, ch. 1, et les romances orientales). Il est en outre à la fois démocrate et plein de mépris pour la plèbe et ses flatteurs.

1. Ce rapport entre l'attitude de Byron à l'égard du Romantisme et celle de l'auteur des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, nous paraît mettre sérieusement en question, sur ce point aussi, l'originalité de notre compatriote. Nous ne voyons pas cependant qu'il ait été encore signalé, pas plus que le rapport entre l'attitude contradictoire de Byron sur l'amour et celle de Musset.

2. A propos de Stendhal rappelons un emprunt que l'on ne mentionne jamais. La description célèbre d'une bataille « par le bas », par son côté trivial et repoussant, qui ouvre la *Chartreuse de Parme* et qui est si célèbre, est visiblement une réminiscence du chant VIII de *Don Juan*.

Romantiques, après 1830, boivent dans des crânes et se livrent à des orgies qui rappellent celles de Newstead. Ils se font des figures d'Orientaux à la mine fatale, comme on le voit dans l'*Histoire du Romantisme* de Gautier, en même temps qu'ils admirent le moyen âge sous l'influence de Walter Scott. Les lettres des étudiants et des commis de l'époque de Louis-Philippe rugissent de passions féroces et d'un appétit de crimes, qui sentent d'une lieue leur byronisme¹. A côté de ces byroniens tragiques, il y a les « dandys », qui font les « hommes forts », jouent à l'impassibilité, au cynisme, affectent de braver toutes les opinions reçues, traitent la religion et la morale avec le mépris le plus souverain, parlent d'un ton détaché de leurs « maîtresses », occupent l'univers entier de leurs aventures de cercle ou de coulisses : Musset, Mérimée et quelques autres. Il est de bon ton aussi de tourner le dos à sa patrie, comme Byron, et d'affecter une prédilection violente pour quelque pays plus affranchi des conventions bourgeoises, plus fécond en grandes passions et en « énergies » primitives : Mérimée encore ou *Arrigho Beyle Milanese*. Donc, ou bien le « boulevard » — à défaut de Venise — avec ses galantes aventures, ou bien le « maquis » et les gorges de l'Estramadoure. Le byronisme cynique descend jusque dans la littérature quotidienne... La comédie du temps, au témoignage d'un Henri Heine, bien placé pour l'observer², piétine toutes les « conventions » de la morale sociale et individuelle, avec une effronterie qu'elle n'avait jamais montrée chez nous. Elle ne fait que traduire à

1. On trouvera d'abondants détails à ce sujet dans le livre de M. Maigron, *Le Romantisme et les Mœurs*, 1910.

2. Voir *De la Scène française ; lettres confidentielles à Lewald*, 1837 : *Choses de France* (*Französische Zustände*), art. IX. Heine a bien vu que le Romantisme français, qui se croyait idéaliste, était au fond matérialiste. « La France, écrit-il, est le pays du matérialisme ; il se manifeste dans tous les aspects de la vie française. »

sa façon vulgaire la « pose » à l'immoralité que Musset et Mérimée ont empruntée à l'auteur de *Don Juan*. Et le personnage en qui se résume cette adaptation, ce Robert Macaire qui sévit sur nos scènes et y représente le vice gouaillieur et débraillé, l'impudence sans bornes, le sadisme dans le mal, n'est qu'un Byron encanaillé.

L'anglomanie et la germanomanie que nous avons rencontrées au XVIII^e siècle se sont exaspérées. On aurait pu croire que les guerres de la Révolution et de l'Empire auraient mis un frein à la première. Point du tout. Même sous la Révolution l'anglomanie sévit chez nous, complétée et aggravée par l'américanomanie. L'imitation consciente ou inconsciente de l'Angleterre et de l'Amérique, plane sur toute l'histoire de notre Révolution. Les souvenirs de l'époque de Cromwell et des années plus récentes de la guerre de l'Indépendance, hantent les cervelles, conduisent les bras. L'immolation de Louis XVI est elle, comme le voulait Chateaubriand, un « plagiat » de nos Jacobins ? A la veille de la Révolution, en tout cas, Mirabeau rappelait et justifiait l'exécution de Charles I^{er}, jadis excusée par Voltaire dans ses *Lettres philosophiques*¹. La plus illustre de nos assemblées révolutionnaires, la Convention, porte un nom anglais, emprunté à l'histoire de la Révolution d'Angleterre ou à celle de la guerre de l'Indépendance américaine. Les « clubs », « comités », « fédérations », sont de provenance anglo-saxonne, mots et choses². La Déclaration des Droits de l'Homme est visi-

1. Mirabeau écrivait en 1788 dans un livre sur la *Théorie de la Royauté d'après Milton* : « Tout le monde sait que Charles I^{er} perdit la vie sur un échafaud, et c'est bien inutilement qu'on a voulu transformer en parricide ce qui n'est au fond qu'un grand exemple de justice. » (Telleen, *Milton dans la Littérature française*, p. 81.) Voyez aussi Voltaire, *Lettres philosophiques*, lettre IX.

2. « Convention » n'était pas plus français au XVIII^e siècle qu'aujourd'hui dans le sens d'« assemblée ». Mais le mot avait cette signification en anglais, et il y avait eu plusieurs « conventions » de ce genre pendant la



Ch. Nodier. Alf. Johannot. J. Janin. Tony Johannot. Paul Foucher.
F. Soulié.

« SOIRÉE D'ARTISTE. »
Une soirée littéraire de CH. NODIER à l'Arsenal.
Eau-forte de TONY JOHANNOT.

blement une imitation de la célèbre Déclaration des Droits américaine. La passion républicaine, qui a succédé si vite chez nos Révolutionnaires à l'idéal d'une monarchie constitutionnelle, est aussi une importation d'Amérique¹. Sous la Restauration, l'anglomanie politique, loin de s'affaiblir, s'exagéra encore. Le mot même de Restauration, par lequel on désigne le régime nouveau, est un souvenir de l'histoire anglaise. La Chambre des Pairs, la Charte, en sont d'autres. Les partis qui se forment prennent des noms anglais : « libéral », « conservateur », adaptation de *liberal* et *conservative*. Plus tard, le « radicalisme » nous viendra aussi d'outre-Manche. L'histoire anglaise, la réalité anglaise, passionnément étudiées, agissent sur la marche des événements chez nous. Quand Louis-Philippe monte sur le trône, on compare son accession à celle de Guillaume d'Orange prenant la place des Stuarts incorrigibles, et un Guizot estime que le cycle ouvert par la Révolution de 1789 est définitivement clos. En même temps, une véritable rage d'imitation anglaise se déchaîne dans la haute société². Voitures, chevaux, équipages de chasse viennent de l'autre côté du détroit. Le Jockey-Club est fondé à l'imitation de celui de Londres. Les « courses » sévissent plus que jamais. On donne des *raouts*. Les femmes adoptent la coiffure à *ringlets*, abaissent leur taille comme les Anglaises. Les hommes s'habillent de draps anglais, font blanchir leur linge à Londres, arborent le haut-de-forme,

Révolution d'Angleterre et la guerre de l'Indépendance américaine. C'est là que nos Révolutionnaires sont allés chercher cette appellation pour l'assemblée qui succéda à la Législative. « Comité », « club » « se fédérer » étaient aussi des expressions anglo-saxonnes. Plus on étudiera l'histoire de la Révolution, croyons-nous, et plus on sera conduit à diminuer en elle la part de l'influence antique au profit de l'influence anglo-américaine. A cet égard, comme à tant d'autres, il nous reste beaucoup à apprendre.

1. Sur l'influence américaine, voir Faÿ, *ouvrage cité*, p. 179 et suiv.

2. Voir Bachelin et Dumesnil, *Le Cosmopolitisme dans la « Comédie Humaine »*, *Revue de Paris*, février et mars 1924.

étaient des gants jaunes, fument le cigare, tirent du pistolet comme Byron, épousent, quand faire se peut, des Anglaises. C'est à cette condition qu'on est un *dandy*. Musset et Mérimée encore se distinguent dans ce rôle ; et on a un portrait du second, où il tient à la main son chapeau renversé, pour en montrer la coiffe, parce que cela se fait à Londres. Dans les nouvelles parisiennes de Mérimée, tout ce qui est *chic*, choses et gens, est anglais. Il est lui-même, on l'a vu, un *gentleman* froid et distant, un *matter of fact man*, comme il dit, que rien n'émeut, à qui l'on n'en conte pas, et telle est sans aucun doute l'origine de sa fameuse « impassibilité ». C'est Byron encore qui sert ici de modèle¹. Pour l'Allemagne, le culte sentimental qu'on lui avait voué au XVIII^e siècle, tourne maintenant à l'hystérie². On n'est un penseur, un poète, que si l'on a franchi le Rhin et prêté l'oreille aux murmures mystérieux du « chêne teutonique ». Des gens comme le pauvre Gérard de Nerval courent en Allemagne dès qu'ils ont un sou en poche. Le type conventionnel de l'Allemand s'est enrichi de tous les traits sublimes révélés par M^{me} de Staël. On en a des portraits curieux dans les romans du temps, et même chez un Balzac.

Rappelons-nous maintenant que le théâtre romantique est tout plein de Byron et de Scott³; que le roman romantique,

1. Nous avouons ne pas accorder grand crédit à l'explication que Mérimée aurait donnée de son impassibilité dans le *Vase Étrusque*. Mérimée était avant tout un anglomane, et cela dès les années de collège. Dans une étude qu'il consacra à Byron dans le *National*, en mars et juin 1830, il félicitait particulièrement le noble lord du masque de hauteur et d'impassibilité qu'il s'était donné. Voilà la source. Mérimée a byronisé dans sa vie comme dans ses écrits.

2. Voir notre *Influence allemande*, deuxième partie, chap. 1.

3. L'influence décisive de Byron sur notre théâtre romantique a été en général assez bien déterminée. Mais il reste beaucoup à faire pour apprécier à sa juste valeur celle de W. Scott, notamment sur V. Hugo. Nous avons déjà noté les rapports étroits qui unissent son *Cromwell* à *Woodstock*. Bien que l'inspiration byronienne prédomine dans *Hernani*, on y rencontre aussi

lorsqu'il est « historique » procède de Scott, lorsqu'il est biographique, de *Werther*, et qu'il proclame, avec George Sand, un idéal de la vie passionnelle tout byronien, qui dépasse de beaucoup la mesure concédée au sentiment par Rousseau¹; que le roman réaliste des Stendhal et des Balzac sort de Scott pour la peinture du détail et l'action du « milieu » sur l'individu, de Byron pour le culte de « l'énergie », pour le grossissement des tares morales et le type du « bandit social »; que l'histoire romantique des Barante, des Augustin Thierry², des Michelet, est une transposition du roman de Scott, à laquelle s'ajoute, chez Michelet, une forte dose de byronisme et de

de nombreux emprunts à Scott. Par un de ses côtés le héros lui-même, brigand généreux errant dans la montagne, rappelle les chefs highlanders du romancier écossais, Fergus, Rob Roy. Don Carlos, le roi qui essaie de séduire la fille d'un de ses nobles, reproduit une aventure du jeune Charles II dans *Woodstock*, et ce même thème revient dans *Le Roi s'amuse* (épisode de la fille de M. de Saint-Vallier). V. Hugo a pris sans doute aussi chez Scott l'art de montrer les rois et les grands par leurs côtés familiers, ou même vulgaires et ridicules, ainsi François I^{er}, Marie Tudor, etc. (cf. Jacques I^{er}, Elisabeth, Richard Cœur-de-Lion dans Scott). Les bouffons et ruffians de V. Hugo ressemblent de même beaucoup à ceux de Scott. Pour les emprunts de Dumas père aux Anglais et aux Allemands, voir H. Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas*, 1898.

1. Sur la secousse décisive donnée par Byron et Shakespeare à G. Sand, voir l'*Histoire de ma vie* de celle-ci, quatrième partie, chap. iv. La fameuse théorie de l'incompatibilité du véritable amour et du mariage professée par G. Sand, théorie qui est d'ailleurs celle de toute sa génération, est nettement byronienne (*Don Juan*, III, V et suiv.). On voit combien il est dangereux de rattacher trop directement G. Sand à Rousseau, car, par cette théorie, elle va directement contre l'enseignement de la *Nouvelle Héloïse*.

2. En ce qui concerne Barante, la preuve n'a pas besoin d'être faite. Pour Thierry, qui a prétendu avoir été conduit à sa conception de l'histoire par Chateaubriand, les choses ont été excellemment remises au point par M. Maignon dans son livre sur l'*Influence de Walter Scott*, p. 402 et suiv. Thierry ne s'est du reste pas contenté d'appliquer à l'histoire les procédés extérieurs de W. Scott, il lui a pris une de ses thèses les plus contestables : l'opposition du Saxon vertueux au Normand cruel et dur (*La conquête de l'Angleterre par les Normands*), thèse qu'il a transportée, d'ailleurs, dans l'histoire de France, où il a voulu voir une « race » opprimée et une « race » de vainqueurs impitoyables. On peut même préciser le roman de Scott qui a formé Thierry historien : c'est *Ivanhoë*.

« philosophie de l'histoire » germanique¹; que Scott, Bürger, Goëthe, Schiller, Byron règnent dans la poésie lyrique; que la philosophie que l'on professe a été rapportée d'Allemagne par Victor Cousin et empruntée aussi, en ce qui concerne l'interprétation des grandes époques historiques, à Herder, traduit par Quinet en 1827²; rappelons-nous tout cela³ et nous serons obligés de convenir que le spectacle offert par le Romantisme en son plein développement confirme de la manière la plus éclatante ce que nous ont révélé ses origines : à savoir qu'il est essentiellement un phénomène d'influence anglo-germanique dans notre histoire littéraire, et qu'il marque le triomphe définitif de ces forces étrangères que nous avons vues à l'œuvre chez nous pendant tout le XVIII^e siècle, conquérant chaque jour une place plus grande dans la vie intellectuelle de la nation. N'est-il pas d'ailleurs significatif au plus haut point que l'influence que l'on rencontre partout et toujours dans notre Romantisme soit celle de Byron, le génie en qui s'incarnent le plus complètement toutes les idées, tous les sentiments que l'Angleterre du XVIII^e siècle avait déversés sur la France?

III

La domination que l'Angleterre et l'Allemagne ont acquise sur l'esprit français grâce au Romantisme va se prolonger, en

1. Michelet jeune avait subi fortement l'influence de Byron, comme aussi celle de Scott. Sur la part des Allemands dans sa formation, voir notre *Influence allemande en France*, deuxième partie, chap. I et chap. III.

2. Voir là-dessus le même ouvrage, même partie, chap. III.

3. Il y aurait bien d'autres preuves à apporter encore, si l'on voulait quitter le domaine de la littérature pour celui des arts. Il faudrait rappeler Géricault empruntant de nombreuses scènes à Scott; Delacroix tirant sans se lasser des sujets de tableaux ou d'estampes de Scott, de Goëthe (*Götz et Faust*), et surtout de Byron; montrer la peinture anglaise déchainant dans la nôtre le mouvement « romantique ».

s'exagérant, sur toute la littérature qui suivra, et qui dépend étroitement du Romantisme, qui n'en est même que le développement complet. Car il nous faut, ici encore, rectifier une erreur courante. Le Romantisme ne tient pas dans les dates ridicules que la plupart des historiens littéraires et même des spécialistes lui assignent chez nous. Il peut être commode d'appeler Romantisme la période qui va de la « victoire » d'*Hernani* à la chute des *Burgraves*, mais à condition de n'être pas dupe de ces divisions conventionnelles, qui, prises à la lettre, dénatureraient l'histoire. *De même que le mouvement « romantique » a commencé bien avant 1830 — dès les origines du XVIII^e siècle, — de même il s'étend bien après 1843.* La période comprise entre ces deux dates en marque tout au plus l'exaspération, le plein triomphe. En réalité, on est entré dans la voie qui devait aboutir au Romantisme, comme nous l'avons vu, du jour où l'on a commencé, sous l'influence des Anglais et des Allemands, à substituer au point de vue catholique et spiritualiste, le point de vue sensualiste, optimiste, déterministe, matérialiste, qui devait se traduire par un affranchissement de l'individu instinctif, jusque-là soumis à la discipline morale et rationnelle, et par l'émancipation du « sentiment » et de la passion, ces manifestations en nous de la vie universelle, par opposition à la vie proprement « humaine ». Les derniers obstacles ayant été renversés en 1830, le fleuve ne pouvait s'arrêter en 1843. Un mouvement qui se prépare pendant un siècle n'épuise pas ses effets en treize ans. En réalité, le Romantisme représente, dans l'histoire de notre littérature, une phase aussi importante que le classicisme. Comme celui-ci, il a eu sa période de préparation, sa période d'apogée, et sa période d'épanchement. C'est le xix^e siècle tout entier qui a été cette période d'épanchement, où les divers aspects du Romantisme se sont successivement déroulés, et,

en ce début du *xx^e* siècle, nous sommes encore en plein Romantisme, aussi bien dans la littérature que dans la philosophie et la politique, parce que nous obéissons encore aux principes généraux proclamés par la Révolution romantique. Les diverses écoles littéraires du *xix^e* et du *xx^e* siècle, que l'on se plaît à opposer au Romantisme, en sont au contraire des manifestations caractérisées, et un peu de réflexion l'aurait montré tout de suite. Il suffit de considérer de près ces écoles pour apercevoir nettement leur racine romantique et suivre cette racine jusque dans le terrain profond où a germé le Romantisme tout entier. C'est le cas pour le mouvement « réaliste », qui se montre après 1840 au théâtre et dans le roman, et pour l'esthétisme, la doctrine de l'art pour l'art, de l'objectivité impassible, qui lui fait pendant dans la poésie. Ce « réalisme » et cet « esthétisme », loin d'être la négation du Romantisme, en sont des éléments essentiels, qui ont fait leur apparition en lui de très bonne heure. L'essence du Romantisme est en effet l'affranchissement de l'imagination et de la sensibilité. Or, si le lyrisme personnel, si le chant direct sont une forme de cet affranchissement, il en est une autre plus raffinée, qui correspond au besoin qu'éprouvent la sensibilité et l'imagination de se procurer des jouissances, des émotions, par le spectacle de la réalité colorée, vivante, saisie dans sa prodigieuse variété, besoin inconnu à l'esprit classique, qui la dédaignait trop pour lui permettre de s'imposer ainsi à l'âme humaine. Et, en fait, le réalisme, l'esthétisme apparaissent, tout comme l'épanchement lyrique, aux origines mêmes du mouvement « romantique », en plein *xviii^e* siècle. Chez un Thomson et un Richardson, la description minutieuse du réel extérieur coexiste avec les effusions sentimentales les plus prononcées, et il en est de même, en France, chez un Diderot. Le dilettantisme esthétique se montre chez un Walpole, sous

cette forme historique qu'il gardera jusqu'au bout, et nous avons, dès la fin du XVIII^e siècle, un partisan de « l'art pour l'art » en Chénier. En plein Romantisme, Byron, ce résumé de tous les besoins nouveaux, unit le dilettantisme esthétique au lyrisme personnel¹, et Walter Scott, comme on l'a vu, est déjà un « réaliste » complet, en même temps qu'un poète lyrique et un dilettante d'histoire. Cessons donc de séparer des éléments que la réalité a confondus et qui procèdent du même tour d'esprit fondamental. Pour revenir à notre littérature, remarquons que le réalisme et le dilettantisme s'y montrent, entièrement constitués, avec un Mérimée, un Stendhal et un Gautier, dès l'époque dite « romantique ». Dans la période qui suit, ils ne feront que se détacher du lyrisme et prendre plus de place. Mais Balzac, le fondateur de ce « réalisme » absolu, est un Romantique caractérisé, qui a fait son éducation dans le « roman noir », dans Walter Scott et dans Sterne, pour ne citer que ces maîtres principaux de sa jeunesse², et nous connaissons les sources du talent d'un Stendhal ou d'un Mérimée. L'esthétisme « impassible » d'un Leconte de Lisle, qui se plaît au défilé des tableaux historiques, est nourri de la sève romantique la plus pure, puisque Leconte de Lisle, « impassible » seulement à la surface, est un disciple direct de Byron et de Vigny, dont il ne cesse d'exposer les idées³. Même ascendance chez un Banville, byronien fougueux à ses débuts, et plus ou moins chez tous les « Parnassiens ». Flaubert, à la fois « réaliste » et dilettante de l'histoire des civilisations, est un Romantique éperdu par son horreur du « bourgeois », de la

1. Voyez, pour la religion de l'art et le mépris du vulgaire dans Byron, *Childe Harold*, I, VIII; III, XII, XV, XCIII et suiv.; IV, XLIX et suiv.; *Manfred*, III, I.

2. Voir Maïgron, *Le Roman historique*, etc., p. 425 et suiv., *Les Débuts littéraires de Balzac* de M. Arrigon, 1924, et le *Balzac* de M. Bellessort.

3. Voir à ce sujet Estève, *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1925.

platitudo quotidienne, et sa frénésie de sensations intenses. Ses lettres sont peut-être le document le plus précieux que l'on ait sur l'état d'âme « romantique ». Romantique aussi. — par sa passion du détail cru et coloré, par ses éclats de lyrisme. — ce Taine, qui est apparenté de si près aux « objectifs » en poésie et en prose de son temps. Et faut-il insister, aujourd'hui encore, sur tout ce qu'il y a de romantique dans le tempérament d'un Zola, le créateur de ce réalisme exaspéré qui s'appelle le « naturalisme » ? A aucun moment, donc, il n'y a rupture entre l'ère « réaliste » ou « esthétique » et l'ère « romantique » proprement dite. *Le réalisme et l'esthétisme parnassiens, ne sont que d'autres faces du Romantisme, qui s'étalent plus complètement, après une période où avait dominé surtout le lyrisme personnel.*

S'il a été nécessaire de dégager le lien intérieur qui unit le réalisme et la poésie impassible au Romantisme, ce soin paraît superflu pour l'école littéraire qui leur succède, le Symbolisme, tant le caractère romantique en est évident. L'opposition superficielle qui existe entre les deux époques ne doit pas nous égarer. L'état d'esprit romantique — au sens large du mot — a deux pôles : l'individualisme et le matérialisme déterministe, entre lesquels il oscille régulièrement, et qui ne sont, comme on l'a vu, que les deux points de concentration d'une même force profonde, variée seulement à la surface. Après l'oscillation vers le matérialisme déterministe, que représentaient le réalisme et le naturalisme, on eut l'oscillation vers l'individualisme aigu : le Symbolisme. *Le Symbolisme n'est en effet qu'un retour à la poésie personnelle de l'époque romantique par excellence, et même à une poésie plus personnelle encore.* Par Sainte-Beuve poète et par Baudelaire, le Symbolisme se relie d'ailleurs directement au Romantisme. Tous les caractères du Romantisme se retrouvent en lui. Comme le Romantisme, il

aime les périodes troubles, légendaires, de l'histoire, mais il les observe et les décrit avec une volupté plus alexandrine encore. y cherche des sensations plus subtiles et plus rares. Les « côtés de nuit » de la nature : magie, sorcellerie, démonisme, l'intéressent, comme ils avaient jadis intéressé certains sous-romantiques du genre de Gérard de Nerval ou de Boulay-Paty. Mais son sens principal est le sens romantique par excellence : le lyrisme intérieur, qu'il approfondit encore et amène jusqu'aux confins de la musique spontanée de l'âme endormie, inconsciente, avec un sentiment des nuances, des raffinements d'accent, qui l'obligent à bouleverser la langue et la prosodie, à risquer des combinaisons nouvelles de mots et de rythmes, à repenser les signes verbaux pour exprimer l'inexprimable. C'est l'instinctivisme romantique creusé d'un degré encore. Le Symbolisme marque la modification la plus récente de notre littérature, car les écoles actuelles, de quelque nom qu'elles se parent, ne font visiblement que le continuer¹. Elles le continuent cependant avec quelque chose de plus sec, de plus nu, qui est au Symbolisme ce que l'art des Stendhal et des Mérimée était au Romantisme, avec un souci plus grand de la réalité directe, d'où le Symbolisme s'évadait volontiers pour se réfugier dans le rêve, avec une tendance donc vers le réalisme — un réalisme dur, brutal et court, douloureux —, de sorte que nous aurions affaire ici, de nouveau, à une oscillation de l'esprit romantique vers le matérialisme, après la phase individualiste du Symbolisme.

1. Nous relevons dans le récent manifeste d'une de nos écoles les plus « avancées » la définition suivante de la création littéraire : « Automatisme psychologique pur par lequel on se propose d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». (A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Simon Kra, 1924.) N'est-ce pas là du Romantisme et du Symbolisme exaspérés ? Il est difficile d'aller plus loin dans la voie de l'instinctivisme et du mépris du rationnel.

S'il en est ainsi, si notre littérature du XIX^e et du XX^e siècle n'est qu'un Romantisme déployant successivement ses faces diverses, épuisant son contenu, on ne sera pas surpris qu'elle soit restée, comme le préromantisme et le Romantisme, en grande partie subordonnée aux littératures du Nord. Sans doute, la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle, et du XX^e, a eu, comme celle du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, ses grandes individualités, qui nous appartiennent pleinement par le fond même de leur génie, mais, dans son ensemble, cette littérature, en raison même des principes dont elle s'inspirait, a marché sans cesse dans le sillage de l'esprit anglo-germanique. Il faut se résigner à cette constatation. En littérature, aussi bien qu'en politique et en philosophie, c'est le génie anglo-germanique qui a régné sur le monde au XIX^e siècle — par suite de l'abdication de notre culture au XVIII^e. Les dieux du foyer, en effet, ne s'échangent pas, et un peuple qui, comme le nôtre, installe chez lui les conceptions fondamentales d'un autre peuple, perd son indépendance. C'est dans une atmosphère d'influences anglo-germaniques déterminantes que toute notre littérature, et même notre vie intellectuelle du XIX^e siècle, a évolué. Laissons de côté le « réalisme », dont il a été suffisamment question. Le naturalisme de Zola qui lui fait suite s'appuie essentiellement sur les deux notions « scientifiques » de l'« hérédité » et du « milieu ». Or ces deux notions viennent d'être mises en circulation par Darwin, dont les œuvres commencent à se répandre chez nous à partir de 1760 et y causent une sensation profonde¹. Les divers patronages que Zola invoque si abondamment restent secondaires à côté de celui-là. Et c'est le darwinisme aussi qui est à la base du « système » de Taine, en compagnie du néo-sensualisme

1 Clémence Royer traduit en 1862 l'*Origine des Espèces*, avec une Introduction hardie où elle montre toutes les conséquences du darwinisme.

anglais¹. En aucun cas même la solidarité du xix^e siècle « romantique » avec le xviii^e siècle préromantique ne se manifeste plus clairement qu'ici, car, dès l'époque de Diderot, nous l'avons vu, les idées darwiniennes, — impliquées par le matérialisme évolutif, — ont été formulées avec la plus grande netteté. Les romans de Dickens, qui pénètrent chez nous vers le même temps que les théories de Darwin², ont aussi contribué directement à la formation du naturalisme, en lui fournissant sa tendance sociale et même socialiste. On sait en outre à quel point un Alphonse Daudet dépend de l'auteur de *Pickwick* et de *David Copperfield*. D'une façon plus générale, toute notre littérature réaliste et matérialiste du Second Empire s'explique par la vague de scientisme et de philosophie évolutionniste, panthéiste, qui déferlait alors chez nous d'outre-Manche et d'outre-Rhin³. La poésie « impassible » et d'inspiration historico-philosophique, qui triomphe à cette même époque, ne fait pas

1. Comme Zola, Taine, d'ailleurs, ne fait que systématiser, en les étayant sur le darwinisme, des idées qui étaient diffusées dans toute la conception matérialiste de la vie formulée par le xviii^e siècle. Dubos et Montesquieu exposaient dès cette époque la théorie des « climats », c'est-à-dire de l'influence du milieu sur les esprits. Cousin, qui se croyait « idéaliste », écrivait, d'après Herder et Hegel, en 1828, dans son *Introduction à l'Histoire de la Philosophie*, ces lignes où s'estompe curieusement la théorie de Taine : « Les lieux, les peuples, les grands hommes, voilà les trois choses par lesquelles l'esprit d'une époque se manifeste nécessairement, et sans lesquelles il ne pourrait pas se manifester; ce sont donc là les trois points importants auxquels l'historien doit s'attacher ». Il disait encore, la même année, dans son *Cours de Philosophie* (VIII^e leçon) : « Donnez-moi la carte d'un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents et toute sa géographie physique; donnez-moi ses productions naturelles, sa flore, sa zoologie, etc., etc., et je me charge de vous dire *a priori* quel sera l'homme de ce pays, et quel rôle ce pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement ».

2. Dickens fut traduit dès 1839-1840, mais on le lut surtout, chez nous, après l'étude que Taine lui consacra, en février 1856, dans la *Revue des Deux Mondes*.

3. Voir à ce sujet notre *Influence allemande*, p. 219 et suiv.

exception à la règle. Dans son attitude hostile envers le christianisme, son « caïnisme », son « satanisme », elle procédait déjà, comme on l'a vu, de Byron : en tant qu'elle déroule des tableaux d'histoire exprimant le sens d'une époque, — et ici il convient de joindre aux *Poèmes barbares* ou *antiques*, la *Légende des Siècles*, — elle s'alimente, d'autre part, à la philosophie de l'histoire des Germains, à celle de Herder et de Hegel. Tout particulièrement le problème de la succession des religions est résolu d'après les idées de Creuzer, de B. Constant — disciple de Herder —, et de Strauss. Renan, la figure peut-être la plus représentative de cette époque, est, quoi qu'on en ait dit, un pur élève des Allemands, supérieur toutefois comme écrivain à ses initiateurs¹. Le culte que l'on professe alors pour l'hellénisme, pour les sociétés primitives, la mythomanie, sont également de provenance germanique, et à ces divers égards Flaubert se rattache par des liens très visibles, bien que souvent indirects, au germanisme qui régnait partout autour de lui. La période qui succède à celle là, et qui est caractérisée par le Symbolisme, n'est pas moins tributaire des influences septentrionales². Le Symbolisme, avec tout le mouvement d'idées qui l'accompagne, est né en effet, avant tout,

1. Voyez même ouvrage, p. 247 et suiv. Nous n'ignorons pas que l'on réalise aujourd'hui, chez nous, le tour de force de parler de Renan sans presque mentionner l'Allemagne. L'influence allemande sur sa pensée et son œuvre est ramencée à rien. C'est un fâi à ajouter à tant d'autres, signalés au cours de ce livre. Nous ne pouvons ici que nous en tenir à ce que nous avons exposé ailleurs, à savoir que *Renan est un élève direct des Allemands, tant dans sa philosophie générale, qui est fondée sur l'idée essentiellement hégélienne du « devenir » de Dieu, qu' dans sa théorie des origines du christianisme*. Tout le reste, chez lui, du point de vue de l'histoire des idées, est secondaire.

2. Il convient de rappeler ici la germanomanie générale qui régnait chez nous, à la veille de la guerre, dans les milieux intellectuels, et l'anglomanie aiguë, qui continue de sévir actuellement dans certaines classes de la société française. Ces deux phénomènes relient nettement aussi notre époque à ses lointains débuts du xvin^e siècle et à son centre, le Romantisme.

d'Edgar Poe. — le maître déjà de Baudelaire et de Villiers de l'Isle-Adam —, et du « préraphaélitisme » anglais. C'est Edgar Poe qui l'a conduit tout d'abord dans les troubles régions de l'âme où il se complaira. Il s'est nourri ensuite, à des degrés divers, de Nietzsche, de Wagner, d'Ibsen, d'Oscar Wilde, autres évocateurs des forces cachées dans la pénombre de l'âme et vierges encore pour la littérature. Mallarmé, un de ses fondateurs, et celui qui en exprime peut-être le plus complètement l'esprit, était tout imbu de culture anglaise et wagnérien passionné. C'est ce qui permet de comprendre que des Anglo-Saxons d'origine, comme Stuart Merrill et Viélé-Griffin, des Flamands de tempérament et de culture à demi-germaniques comme Verhaeren, Rodenbach, Mæterlinck, Mockel, etc., aient pu y entrer de plain-pied et devenir d'une façon assez inattendue des écrivains français. Enfin, l'école récente s'est dégagée du Symbolisme, tout particulièrement avec l'aide des Russes, qui, de même que les Scandinaves de l'ère précédente, nous rapportaient un naturisme anglo-germanique poussé à ses ultimes conséquences, un individualisme morbide, ardent, aux infinies complexités. Dostoïewski, le plus Russe des Russes, est présentement le maître dont se réclament le plus volontiers nos « jeunes » et celui auquel ils doivent le plus. Ajoutons-y quelques Américains décadents. *Il faudrait bien de l'ignorance ou de la mauvaise volonté pour ne pas reconnaître dans la partie la plus intéressante et même la seule vivante, au dire de certains, de notre littérature actuelle, la marque profonde du génie des peuples septentrionaux¹. Nous venons d'en donner les raisons véritables dans*

1. Cette marque est d'ailleurs partout. Même chez un Anatole France, talent purement français en apparence, on la retrouve. Le type du savant maniaque et brave homme, un peu ridicule, qui revient sans cesse chez lui (Sylvestre Bonnard, l'abbé Coignard, Bergeret), est un type caractéristique du roman anglais, du pasteur Adam à Pickwick. L'« esprit » d'Anatole France est, en outre, essentiellement de l'*humour*.

ce livre. Elles remontent non seulement au Romantisme, mais aux origines mêmes de notre culture contemporaine, au XVIII^e siècle.

IV

Que notre littérature moderne, donc, ait été, pendant deux cents ans, saturée d'éléments anglo-germaniques, septentrionaux, et qu'elle en soit aujourd'hui encore tout imprégnée, c'est ce que nous croyons avoir démontré. Mais il est trop évident qu'une nation ayant la forte individualité et le passé littéraire de la France, une nation qui venait d'exercer et exerçait encore sur l'Europe entière une sorte de royauté intellectuelle, ne pouvait accueillir ces apports étrangers sans leur imprimer profondément le caractère de son génie. Quel est ce caractère ? On croit le discerner en comparant notre littérature du XVIII^e et du XIX^e siècle à celle des deux peuples qui ont alors pesé d'un poid si lourd sur ses destinées. Or, quand on établit cette comparaison pour ainsi dire pas à pas, comme nous avons eu l'occasion de le faire tout le long de cet ouvrage, des différences notables et significatives apparaissent. Sur le fonds commun s'élèvent des œuvres qui n'ont plus le même aspect ni la même portée. Le premier trait qui frappe, dans les nôtres, c'est qu'elles sont mieux composées, mieux équilibrées dans leurs parties. Le besoin d'art, la personnalité de l'auteur, s'y affirment davantage. En outre, elles sont moins touffues, plus dépouillées, exactement comme les traductions elles-mêmes que l'on donne des productions anglaises et allemandes. Le goût français, en même temps qu'il ordonne, élague. Et ce qu'il élague, ce sont peut-être moins encore les considérations morales ou philosophiques, si abondantes chez ces gens du Nord, volontiers pédagogues, que la masse des menus détails empruntés au réel. Que l'on prenne Voltaire, Rousseau,

Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, nos Romantiques, partout on observera ce même trait par rapport aux écrivains étrangers dont ils s'inspirent. Pourquoi font-ils la part moindre aux choses, à la réalité, que ceux-ci ? C'est qu'ils ne se placent plus tout à fait au même point de vue. Ils ne se délectent pas, comme les Anglais et les Allemands, à la peinture du réel quotidien ou de la nature. Ce réel et cette nature restent pour eux accessoires. Ce sont de simples moyens. L'idée à démontrer, la thèse, représentent pour eux l'essentiel. Ils écrivent plus encore pour l'intelligence que pour l'imagination et la sensibilité, quelques concessions qu'ils fassent à ces dernières. Rousseau et Diderot, reprenant les genres créés par Richardson et Lillo, en dégagent beaucoup plus nettement les intentions sociales. Tout le système d'idées de Byron apparaît condensé et précisé chez Vigny et Musset. C'est pour la même raison que les auteurs français évitent les grandes œuvres philosophiques. Ils ne s'abandonnent pas plus à la métaphysique pure, à la rêverie philosophique qui perd contact avec le sol, qu'à l'ivresse des sens et au réalisme absolu¹. Leur terrain est entre ces deux extrêmes. C'est le vieux terrain de nos « moralistes », l'étude du cœur humain, de l'homme social aux prises avec les problèmes éternels que lui impose la vie. Ils « humanisent » ainsi dans une large mesure, en le restreignant, le programme des Anglais et des Allemands. C'est on ne peut plus évident dans le drame romantique. Nos écrivains, tout en se réclamant de Shakespeare, évitent soigneusement de le suivre dans ces tragédies qui montrent l'individu en conflit avec les forces de l'univers entier. Ils renferment l'action dans des limites plus étroites, et de même que la richesse pittoresque, sensible, d'un

1. Voyez l'échec significatif, chez nous, des grands « poèmes philosophiques » : la *Chute d'un ange* de Lamartine, l'*Ahasverus*, le *Prométhée* de Quinet, etc.

Scott est perdue pour eux, les perspectives démesurées d'un *Hamlet* ou d'un *Roi Lear* se restreignent dans leurs œuvres. Il y a plus. Ils ne se contentent pas en général de l'espèce d'indifférence morale des Anglais et des Allemands. Ceux-ci, même quand ils affectent de « moraliser » comme Richardson ou l'auteur de *Werther*, obéissent en fait, nous l'avons montré, à la morale individuelle de l'instinct, du sentiment égoïste. La « morale » de Shakespeare est celle de la vie, dans toute sa rudesse. Scott n'a pas non plus le sens du sacrifice et du renoncement. Il approuve ceux de ses héros qui se tirent le mieux d'affaire. Nos Français vont rarement jusque-là. Ils éprouvent tous, plus ou moins, le besoin d'« idéaliser », d'avoir un « héros », auquel ils prêtent quelque chose comme de la générosité, un certain sentiment d'« élégance » morale à tout le moins, parfois extérieur et en contradiction avec les données de leur sujet, mais qui n'en est que plus caractéristique. Le drame romantique français en fournit la preuve d'un bout à l'autre. On y affectionne les « beaux gestes » et les belles attitudes presque autant que dans la vieille tragédie, et c'est sans doute pourquoi ni les Anglais ni les Allemands n'ont pu le comprendre. Même phénomène dans le roman, qui, chez nous, s'échappe toujours par quelque côté vers l'idéalisme. Quoi de plus significatif à cet égard que l'attitude d'un Alexandre Dumas, ce véritable continuateur en France de Walter Scott ? Même chez un Balzac, un Stendhal¹, la tendance idéalisatrice, sous diverses formes, affleure à chaque instant, pour ne rien dire du roman de George Sand. Or tout cela a un sens très net. *Cela signifie que l'esprit français, même dans cette période d'imitation des littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, même dans sa conversion au déterminisme matérialiste et au sensualisme indi-*

1. Pour celui-ci, voyez en particulier la *Chartreuse de Parme*.

vidualiste, n'a pas complètement adopté le point de vue de ses initiateurs, qu'il ne s'est pas entièrement soumis aux choses, et n'a pas subi, jusqu'aux limites extrêmes, la domination du réel. Il y a dans notre littérature moderne un phénomène singulier, auquel on ne prête pas, en général, une attention suffisante : c'est que nos « réalistes » les plus prononcés, un Balzac, un Flaubert, un Zola, un Maupassant, sont des pessimistes qui jugent la réalité abominable et la décrivent sous les couleurs les plus noires. Telle n'était pas — tant s'en faut — la conception des Anglais et des Allemands. Les réalistes de là-bas, ceux qui ont fait brèche chez nous pour leurs idées, étaient optimistes. Ils croyaient fermement à la « bonté » de la nature et de nos instincts, même quand ils peignaient des tableaux repoussants de la réalité présente, comme Swift. Mais, le plus souvent, ils se plongeaient dans cette réalité avec délices, avec une souriante indulgence pour ses travers. Là est peut-être la différence capitale entre le réalisme anglo-germanique et le nôtre, et c'est celle qui avait frappé déjà un Brunetière. Il saute aux yeux qu'un réalisme ainsi entendu, un réalisme pessimiste, n'est pas un véritable réalisme, que c'est un réalisme interprété par des esprits foncièrement idéalistes, qu'ils le veulent ou non.

Reprenons, du reste, tous ces traits : netteté plus grande de la composition, prédominance de l'élément intellectuel sur l'élément sensible, psychologie plus « humaine », plus « sociale », tendance à l'idéalisation... Ne sont-ce pas là ceux qui caractérisaient par excellence notre littérature « classique » ? *S'il en est ainsi, si nous y avons vu juste, notre Romantisme différerait donc surtout de celui des Allemands et des Anglais par son aspect plus « classique »*¹. Le « classicisme » consti-

1. Ce caractère n'est pas particulier à notre Romantisme au sens large du

tuant l'originalité du Romantisme français, quel enseignement ! Quelle clarté soudaine jetée sur la nature véritable de notre peuple, sur ses affinités profondes ! Au moment même où il cherche à se débarrasser, inconsciemment d'abord, puis de plus en plus consciemment, de son hérédité classique, en croyant par là se libérer, c'est à cette hérédité, fixée dans ses moelles, que sa littérature nouvelle doit de pouvoir se distinguer de ces littératures du Nord dont l'exemple l'entraîne, bien plus, qu'elle doit de ne pas déchoir et de conserver en partie son prestige, s'il est vrai que notre Romantisme vaut surtout par la signification plus large et plus humaine, par l'accent de générosité qu'il a su conférer aux sentiments élaborés en Angleterre et Allemagne. Mais il n'en est pas moins certain que, par suite de la direction où s'était engagée notre littérature, *cette collaboration secrète et féconde de l'esprit classique, du génie français traditionnel, ne pouvait qu'aller sans cesse en s'affaiblissant*. Effective encore au XVIII^e siècle, et même à l'époque romantique proprement dite, elle diminue rapidement à mesure que l'on avance dans le XIX^e siècle. Le rôle des littératures étrangères dans le développement de la nôtre s'accroît en effet avec chaque flot nouveau d'œuvres et d'idées venues du dehors. Devant cette invasion grandissante, l'influence de la tradition classique, seule capable de nourrir les forces intimes du génie national, se réduit peu à peu, et ce génie est livré de plus en plus aux conceptions étrangères déposées en lui, dont rien n'entrave plus, dont tout favorise au contraire l'épanouis-

mot. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra que c'est la même transformation que notre « philosophie » du XVIII^e siècle a fait subir au déisme anglo-allemand, notre Révolution aux précédents anglo-américains qui l'ont inspirée, notre politique des « nationalités » au « nationalisme » romantique des Allemands et des Anglais. Partout l'esprit français a introduit un élément d'universalité et aussi de générosité désintéressée — un élément « classique » — dans ce qu'il empruntait à ses voisins du Nord.

sement. Les hommes du XVIII^e siècle étaient en contact direct avec une littérature classique qui se survivait dans ses genres les plus respectés. Les Romantiques eux-mêmes de la génération de 1820-1830 se rattachaient presque tous encore, par quelque côté, aux derniers survivants de cette littérature. Il n'en est plus ainsi, déjà, des « réalistes » et des « impassibles », qui leur succèdent. Leurs maîtres directs sont les premiers Romantiques ou ces écrivains étrangers dont les œuvres ont fait irruption chez nous après 1815 et emporté tout ce qui restait de la littérature classique : Walter Scott, Byron et Shakespeare, Goethe, Schiller et les *minores*. Aussi l'élément « classique » n'est-il plus représenté chez eux que par le souci de la régularité du style : quelque chose de tout à fait extérieur. Par le fond de leurs idées ils sont panthéistes, déterministes, évolutionnistes, c'est-à-dire beaucoup plus imprégnés des façons de penser anglaises et allemandes que les Romantiques proprement dits. C'est le moment où l'âme française est pénétrée jusqu'à ses racines. Dans la période suivante, les dernières traces de respect pour la forme « classique » s'évanouissent, et le Symbolisme inaugure son règne en livrant la prosodie, le style et la langue même à l'arbitraire individuel, en rompant donc à tous égards avec la tradition nationale. C'est que son individualisme aigu ne s'alimente plus guère qu'à des sources étrangères, anglo-germaniques. Cette dépendance se sent jusque dans le langage, où l'on retrouve des tournures, des acceptions de termes, visiblement empruntées, chez un Mallarmé, par exemple, aux idiomes du Nord. D'autre part, il n'est pas difficile de constater que l'art des Symbolistes et celui de leurs successeurs s'exerce dans une sphère de sentiments entièrement opposée à celle de nos classiques. On ne se dirait plus en présence de deux périodes d'une même littérature, mais de deux littératures distinctes.

Est-ce pour cela que, précisément à l'époque du Symbolisme, un divorce semble s'être produit entre notre peuple et sa littérature ? Jusque vers la fin du xix^e siècle, nos grands écrivains avaient trouvé un écho large et prolongé dans l'âme de la nation. Les vers de Corneille et de Racine, au xvii^e siècle, étaient sus de tout le monde. Voltaire, Rousseau avaient eu, au xviii^e, une situation analogue. Les Romantiques, Lamartine, Victor Hugo, Musset, avaient aussi entraîné tous leurs contemporains derrière eux. Il est aisé de comprendre pourquoi. Ils parlaient à la France son véritable langage, traduisaient ses sentiments profonds, éternels, ou donnaient à des sentiments primitivement étrangers un accent national. Leconte de Lisle et Sully Prudhomme ont encore trouvé un assez nombreux auditoire. Après eux, plus rien. Seul, ou presque, de tous les Symbolistes, Verlaine a dépassé les portes de l'école. Les autres y sont restés enclos. La France n'a plus eu de poètes, ou plutôt n'a plus voulu connaître ceux qu'elle avait. Étaient-ils donc si méprisables ? Non, certainement. Le Symbolisme offre une réunion de talents poétiques comme la France en a rarement produit au cours de son histoire. Certains Symbolistes sont des enchanteurs, qui ouvrent à nos sens un monde nouveau, plein d'étranges ravissements. C'est vraiment, avec eux, parfois, le voyage au « pur délice sans chemin », où l'âme, bercée par des rythmes et des mots aux résonances inconnues, se confond doucement avec les choses, et entre en contact, par mille fibres insoupçonnées, avec les aspects les plus vagues, les plus fuyants, de la beauté éparse dans le réel ou dans le rêve. Mais, pour les entendre, il fallait avoir presque une formation cosmopolite, être familiarisé avec la pensée indécise, le style obscur et amorphe des écrivains du Nord. Ils étaient trop loin de l'esprit français. Dominés par un individualisme romantique que rien ne limitait plus,

étrangers par toute leur culture aux besoins impérieux de l'âme nationale, ils n'avaient pas fait l'effort nécessaire pour s'adapter à elle, pour élever leur art jusqu'à ce niveau de signification « humaine » et de forme épurée où seulement il devient intelligible pour des Français. Ils ne comprenaient plus leur peuple et leur peuple ne les a plus compris. Les fleurs rares et troublantes de leur poésie se sont fanées dans un jardin secret. C'est donc bien l'excès de leur inspiration étrangère qui les a perdus. Et, à mesure que leurs principes s'introduisaient dans le roman et au théâtre, ces deux genres se sont isolés à leur tour du grand courant de la vie nationale. *Aujourd'hui, si l'on en excepte une basse « littérature », fabriquée par des procédés industriels et totalement avilie, le théâtre et le roman entrent dans la période d'existence factice où s'étiole, depuis longtemps, notre poésie*¹. Entre eux et l'ensemble de la nation la séparation sera bientôt complète, et, seuls, un certain « snobisme », un reste d'habitude, la masquent encore. En fait, le théâtre et le roman n'expriment plus la vie de la nation et ne correspondent à aucune de ses aspirations durables. Quelle sympathie, en effet, pourrait-elle avoir pour des œuvres qui se montrent impuissantes à saisir les grands problèmes du temps et se bornent à reproduire éternellement le même scénario usé de passion mondaine, perverse, avec un étalage de sentiments aussi contraires que possible à ceux qui règlent l'existence de la partie normale et saine de notre peuple? Car, de même qu'il y eut autrefois un héroïsme et une générosité de convention, qui survivaient à la génération qui les avait véritablement possédés et ne consistaient plus qu'en phrases traditionnelles, nous avons aujourd'hui un « amoralisme » ou un « immoralisme » de lointaine origine roman-

1. Nous n'ignorons pas que l'on pourrait nous citer de très remarquables exceptions. Mais nous parlons ici du mouvement général.

tique et byronienne, qui s'est perpétué sur les planches et dans le roman, en se compliquant seulement de brutalité cynique au contact du réalisme, et de névrose morbide au contact du Symbolisme. Mais un théâtre et un roman fondés sur ces sentiments conventionnels¹, sur ces situations stéréotypées, sont aussi peu vivants, aussi artificiels que pouvait l'être la tragédie « classique » il y a un siècle. L'individualisme forcené de l'heure présente est en train de leur porter le dernier coup en les poussant, par bravade, jusqu'à la plus froide et obtuse bestialité pour le fond, et à l'extravagance la plus laborieusement frénétique pour la forme.

Il n'y a donc guère d'illusions à se faire. Nous assistons à la fin d'une époque littéraire, à la fin de cette époque qui a commencé avec les *Lettres persanes* et dont nous venons de retracer les phases diverses. *Le sensualisme matérialiste, imposé à la France, au début du XVIII^e siècle, par l'exemple des Anglo-Germains, est arrivé au bout de son développement, à l'usure presque absolue.* Après avoir exploité les formes supérieures, si l'on peut dire, de l'individualisme : la sensibilité, l'imagination, le rêve, dans des œuvres d'ailleurs plus ou moins saines,

1. Voici quelle est cette « convention ». Dans une pièce de théâtre récente, un personnage s'éprend d'une jeune femme dans laquelle il découvre plus tard sa propre fille. Il n'en proclame pas moins son droit de vivre sa passion avec elle, et il la vit en effet. Et le public a laissé passer cela. Or il ne faudrait pas croire que ce public fût composé uniquement d'invertis sociaux, dénués de tout sens moral. C'était simplement, comme d'ordinaire, un public « très parisien », c'est-à-dire très « snob ». L'auteur, de son côté, était certainement un parfait galant homme. Mais public et auteur trouvaient cela normal, parce que *c'était du théâtre*, et qu'il est entendu, depuis le Romantisme, *au théâtre*, que l'instinct passionnel est souverain. On voit la « convention ». La même remarque pourrait être faite à propos des neuf dixièmes de nos pièces et de nos romans, car les mêmes conventions régissent aussi le roman. Et tout le monde suit. Nous avons perdu le droit de nous moquer des « entraves » classiques. Mais on comprend qu'aucune œuvre grande et sincère ne puisse naître dans une atmosphère aussi viciée à tous les égards.

il en est maintenant à ses parties inférieures : l'instinct brut, l'automatisme du désir animal, la névrose stérile et perverse. Le feu d'artifice « romantique » s'est évanoui, et nous n'avons plus devant nous que la carcasse noire et nue de ce qui avait paru si brillant à nos pères. Il est impossible de tirer quoi que ce soit, semble-t-il, de ce qui nous reste. Tout a été consumé. Cet épuisement d'un programme et d'une époque marque-t-il l'épuisement complet de notre littérature ? Incontestablement la situation est grave. Cette domination étrangère et individualiste de près de deux siècles n'est pas sans avoir laissé chez nous des ruines nombreuses. Notre langue est dévastée, méconnaissable. Elle s'est chargée de néologismes et de barbarismes inutiles. Elle n'arrive plus à rejeter ou à digérer les termes exotiques, anglo-saxons surtout, qui la défigurent. Sa syntaxe est bouleversée, incertaine. D'ignorants et prétentieux écrivains enlaidissent chaque jour davantage, par pure indiscipline subjective, un idiome qui a été celui de la société la plus affinée qu'ait connue l'histoire, et qui pourrait encore, si nous ne le saccagions nous-mêmes, rester la langue de la haute culture européenne, universelle même, tant nos pères avaient su lui assurer de prestige. D'autres, moins coupables, mais à peine moins dangereux, essaient de réveiller contre lui les dialectes assoupis, sans se douter qu'ils obéissent ainsi à une des pires suggestions du Romantisme anglo-germanique, et risquent de compromettre l'œuvre légitime d'unification de dix siècles français¹. Les nobles usages de la versification de jadis sont oubliés.

1. Il va sans dire que nous avons en vue, en écrivant ceci, non les hommes qui s'efforcent pieusement de conserver nos dialectes provinciaux encore vivants, et qui font, à ce titre, œuvre française au premier chef, mais ceux qui revendiquent, pour ces dialectes, une situation analogue à celle de la langue nationale et rêvent de les opposer au français comme langues littéraires. Cette attitude est aussi contraire que possible à la tradition française. Elle est un effet, lointain peut-être, mais direct, de cette réhabilita-

Le vers français, qu'on prétendait régénérer en le « libérant », agonise. Dans l'âme nationale même, l'énergie créatrice semble brisée, tant ses instincts profonds ont été comprimés ou perversis. Il ne faut pas oublier, en effet, que tout ce développement de la sensibilité, de l'imagination, du « moi », que les littératures du Nord ont imposé à la nôtre, si séduisants qu'en aient été parfois les résultats, repose en dernière analyse, comme nous l'avons vu, sur le dilettantisme et la demi-sincérité. La religiosité moderne elle-même n'a pas échappé à cette tare. Le caractère français, jadis si droit, en a été en partie faussé. Il y a maintenant en nous des attitudes qui ne correspondent à rien, des « poses » menteuses, qui nous empêchent d'être nous-mêmes, nous livrent notamment à tous les « snobismes » les plus extérieurs et les plus passagers¹. Et le legs du passé récent pèse encore d'un poids si lourd sur les jeunes inspirations ! Les talents ne manquent pas plus à notre époque qu'aux époques antérieures, mais ils éclosent dans une atmosphère viciée, dont beaucoup n'arrivent pas à se libérer. Ils perdent à trouver la voie qui les conduirait près du cœur, du vrai génie de notre peuple, un temps précieux, se dépensent à des tentatives des-

tion des dialectes entreprise par la science romantique allemande, et qui a hérissé l'Europe de langues restaurées artificiellement et imposées brutalement. Après avoir déchainé l'amargine linguistique sur l'Europe, cette conception, éminemment germanique et romantique, qui se place au seul point de vue de l'histoire et néglige le point de vue esthétique et social, menace d'atteindre le pays où l'unification du langage s'était opérée le plus spontanément et le plus vite : le nôtre. Sans parler du recul que signifierait pour notre langue nationale et pour notre influence une pareille régression, il ne faut pas oublier que derrière le séparatisme linguistique marche régulièrement le séparatisme politique. Nous espérons que cette dernière calamité sera épargnée à notre patrie, et que beaucoup de bons esprits, qui font du régionalisme linguistique parce qu'il est à la mode, réfléchiront.

1. Qui dira par exemple tout ce qu'il faut soustraire de « snobisme » obéissant, et consciencieusement pervers, de l'œuvre d'un Marcel Proust, pour arriver à la formule exacte du talent de cet écrivain, le plus représentatif peut-être de notre école actuelle ?

tinées à rester stériles, parce qu'elles se meuvent, malgré leurs airs d'outrecuidance, dans l'ornière d'un Romantisme condamné. Quel pullulement, dans ces dernières années, d'écoles sans œuvres et sans lendemain, chacune se réclamant de plus d'individualisme, de plus de réalisme instinctiviste que la précédente, alors que c'est seulement dans les parties supérieures de l'âme qu'est la richesse psychologique, celle à qui nos anciens moralistes et maîtres du théâtre devaient d'être sans rivaux en Europe ! Cependant, il ne convient pas de désespérer. Pourquoi de ce sol français, d'où vient de monter tant d'héroïsme qu'on jugeait éteint, ne surgirait-il plus de poésie ? *Mais elle n'en surgira pas toute seule.* Certains nous disent d'avoir confiance et d'attendre patiemment l'avenir. Les influences étrangères, qui recouvrent présentement notre littérature, ne sauraient, prétendent-ils, la submerger. Elles sont trop « divergentes » pour devenir « oppressives ». L'esprit français est « inaltérable » ; il fera son choix et se fortifiera de tous ces apports¹. Cet optimisme officiel nous paraît peu justifié. Il s'appuie sur des affirmations selon nous très contestables, et implique une vue incomplète de la situation présente de notre littérature. Et, d'abord, les influences étrangères dont on nous parle ne sont pas le moins du monde « divergentes ». Elles s'exercent au contraire *toutes* : anglaises, allemandes, scandinaves, russes ou autres², dans un sens unique, celui de l'individualisme et de l'instinctivisme absolus, *prolongeant ainsi très nettement celles que nous subissons depuis deux siècles.* Ensuite, il n'est pas de génie national « inaltérable » devant une influence étrangère qui dure trop et qui l'atteint dans ses assises mêmes.

1. G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Hachette, 1923, 2 vol. in-4, t. II, p. 386.

2. Comme au temps de Manzoni, en effet, c'étaient des influences septentrionales caractérisées qu'un d'Annunzio, par exemple, nous transmettait, cette fois, celles de Wagner, de Nietzsche, de Dostoïewski notamment.

Le génie latin et le génie grec n'ont-ils pas été « altérés » à la longue par le génie oriental, et ne sont-ils pas morts de cette « altération » ? Enfin, il est manifeste que notre littérature actuelle souffre d'un excès de subjectivisme et d'individualisme, qui l'empêche de se mêler à la vie générale de la nation. L'isole de plus en plus du public, comme nous l'avons montré, la rétrécit et la paralyse en la confinant dans des thèmes usés. Les influences extérieures qui la dominent actuellement, fondées sans exception sur le Romantisme le plus exaspéré, ne peuvent donc en aucune manière la régénérer : elles ne peuvent qu'aggraver son malaise et le rendre peut-être incurable. Notre littérature, tout l'indique, a besoin de changer d'air, de sortir des alcôves et des cénacles où elle étouffe. Et l'air qu'il lui faut, c'est, à n'en pas douter, celui qui passe, large et libre, sur les grèves, sur les landes et les champs de la terre natale, sur l'âme entière de notre peuple et de notre époque. Mais une révolution de ce genre, une rupture avec des habitudes et des conceptions vieilles déjà de deux cents ans, comme nous l'avons établi, *ne s'accomplira pas sans effort*, sans un effort ardent et tenace, comparable à celui qui, de 1715 à 1750, a renouvelé toutes les bases de notre culture. Cet effort, le génie national voudra-t-il le tenter ? Toute la question est là, c'est-à-dire, — au point où nous en sommes, — la question de savoir si nous aurons demain encore, en France, une littérature.

Les périodes d'imitation étrangère — l'histoire le prouve — ne peuvent être fécondes qu'à la condition d'être des périodes de transition, de préparer un retour vainqueur du génie national. L'Angleterre et l'Allemagne se sont mises à l'école de la France pendant tout le ^{xvii}^e siècle et une partie du ^{xviii}^e, et elles ont fait à ce moment des acquisitions précieuses. Mais les grandes œuvres ne sont venues, pour l'une et pour l'autre, que lorsque l'inspiration germanique, protestante, individualiste et

réaliste, eut repris le dessus. La littérature d'un peuple n'est pas un phénomène arbitraire. Elle tient par ses fibres intimes aux forces profondes qui ont *créé* ce peuple et qui le *maintiennent*. Elle est une forme de sa vie. Comment pourrait-elle se détacher durablement de lui ? Elle est plus que cela : une projection idéalisée de lui-même, dans laquelle il prend conscience de ses véritables aspirations. Une littérature « nationale », au sens large et compréhensif du mot, ne saurait donc être que « positive », bienfaisante. A-t-on remarqué que la nôtre, depuis plus d'un demi-siècle, est surtout « négative », destructrice ? C'est que, chez nous, l'individualisme et le réalisme, empruntés aux Anglais et aux Allemands, ne sont plus ce qu'ils étaient chez eux : des manifestations spontanées de l'esprit national, limitées, tempérées par d'autres traits intellectuels qui nous manquent. Ils revêtent chez nous un caractère antisocial, antimoral, et désorganisent les âmes, parce qu'ils trouvent devant eux une civilisation fondée sur des bases toutes contraires. Nous reconnaissons que nous avons de nouveau une littérature à nous lorsqu'elle s'accordera d'elle-même avec les besoins de la vie, affirmera, créera, suscitera des énergies, refera des âmes et les unira dans des sentiments communs. Qui voudrait soutenir que c'est maintenant le cas ?

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pl. I.	— Lord Byron, peint par Westall, gravé par C. Turner. <i>En frontispice.</i>	
Pl. II.	— La Nuit (Illustration de Monnet pour les <i>Œuvres de Gessner</i>).	80
Pl. III.	— Young enterrant sa fille (Frontispice de Marillier pour <i>Les Nuits</i>)	117
Pl. IV.	— Lénore (Lithographie de Tony Johannot)	130
Pl. V.	— Goëthe (Lithographie d'Eug. Delacroix)	176
Pl. VI.	— Faust et Méphistophélès (Lithographie d'Eug. Delacroix) .	216
Pl. VII.	— « Arrête! insensé. » Illustration de Gustave Doré pour <i>Manfred</i>)	232
Pl. VIII.	— Soirée d'artiste (Eau-forte de Tony Johannot)	256

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.	VI
-----------------------	----

INTRODUCTION

L'AVÈNEMENT INTELLECTUEL DES ANGLO-GERMAINS L'ENVAHISSEMENT

Essor politique et intellectuel de l'Angleterre et de l'Allemagne au XVIII ^e siècle. Rôle primordial de l'Angleterre. Pénétration de l'influence anglaise et allemande en France. Les intermédiaires. Anglomanie et germanomanie de l'opinion française. La réalité et les illusions. Importance de ces contacts nouveaux. Un tournant dans l'histoire de notre civilisation.	1
--	---

CHAPITRE PREMIER

LA DESTRUCTION DES IDÉES FONDAMENTALES PAR LE DÉISME ET LE SENSUALISME ANGLO-ALLEMANDS

Œuvre révolutionnaire de l'esprit anglais à la fin du XVII ^e siècle et au début du XVIII ^e . Renversement de toutes les anciennes croyances religieuses, philosophiques et politiques. Le sensualisme et le déisme anglais. <i>Ce qu'ils signifient</i> . Analogie profonde du mouvement philosophique allemand avec le mouvement anglais. Vers le matérialisme. Un poète prédicateur du sensualisme et du déisme : Pope et son <i>Essai sur l'homme</i> . Le déisme agressif de Swift et son postulat caché. La morale sensualiste chez un grand romancier : Fielding. La France préparée à recevoir ces enseignements. Les vrais débuts de l'invasion déiste et sensualiste en France. Le premier apport de l'influence anglaise : <i>l'irrévérence</i> . Montesquieu et Voltaire et leur dette réelle envers les déistes anglais. Les véritables maîtres de Voltaire dans la satire sociale et religieuse et dans le roman. Le second apport de l'influence anglaise : le <i>sensualisme</i> . Révolution qu'il opère chez nous dans tous les ordres de connaissances et de sentiments. <i>L'esprit français retourné</i> . Les conditions de vie retirées à notre littérature classique.	15
--	----

CHAPITRE II

LES BASES ÉTRANGÈRES D'UNE NOUVELLE LITTÉRATURE
EN FRANCE

Relation nécessaire entre la littérature d'une époque et ses idées philosophiques. *La littérature du sensualisme anglais*. La découverte de la nature extérieure. La découverte du réel. Les nouveaux genres : le drame et le « roman bourgeois ». Un christianisme et une morale à base de naturisme et d'instinctivisme. Les tendances cachées du drame et du roman anglais. Que ces tendances correspondaient bien aux besoins héréditaires du génie anglais. Action de la littérature anglaise en Allemagne. Élimination de l'influence française. L'idylle, forme préférée du naturisme allemand, *sens de l'idylle germanique*. Le naturisme « religieux », le lyrisme. Propagation des littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne en France. *Leur vrai terrain d'action dans notre littérature : la prose et non la poésie*. Diderot introducteur du drame anglais. Son véritable inspirateur. Sa morale toute anglaise. Rousseau introducteur du roman anglais. L'opposition de l'état de nature à l'état de civilisation, *thème anglo-germanique*. Les véritables sources des *Discours*. La religion et la morale de la *Nouvelle Héloïse* et ce qu'elles signifiaient pour la France. Les sources *anglo-germaniques* du sentiment de la nature de Rousseau. Ce que représente Saint-Preux et d'où il vient. . . 61

CHAPITRE III

LE DILETTANTISME SENTIMENTAL DES ANGLO-GERMAINS
ET SON ACCLIMATATION EN FRANCE

Du sensualisme naturiste au dilettantisme sentimental. Complexités de ce dilettantisme britannique. Les jouissances morbides de la sensibilité. La poésie de la tristesse et de l'aspiration à l'infini. La religiosité introduite par cette voie. La mélancolie répandue sur l'histoire. La poésie des paysages du Nord. *Le dilettantisme d'imagination orienté vers le moyen âge et le catholicisme en plein pays anglais et protestant*. Adjonction du surnaturel et du terrifiant. Influence de ces accents nouveaux en Allemagne. Le dilettantisme et la jouissance de la passion. La découverte du pittoresque historique. La « ballade » artificielle. Le type du brigand généreux. Vogue en France des œuvres anglaises et allemandes qui apportaient ces thèmes nouveaux. Leur incorporation au roman. *Bernardin de Saint-Pierre introducteur de thèmes littéraires anglo-allemands*. Transformation qu'il leur fait subir. Bernardin de Saint-Pierre et le panégyrique du catholicisme. Équivoque de sa pensée. Chateaubriand continuateur de Bernardin et disciple des Anglo-Germains. Sources anglaises de son *Génie du Christianisme*. L'œuvre anglaise qui lui a révélé les « beautés » de la religion. Naturisme profond de Chateaubriand et que son christianisme n'est plus celui de la tradition française. Son génie lyrique 114

CHAPITRE IV

LE SUPRÊME ÉBRANLEMENT DES IMAGINATIONS
EN ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

Le « Romantisme » en Angleterre et en Allemagne. Prééminence momentanée de l'Allemagne. Pourquoi Goethe et Schiller, écrivains dits « classiques », ont, en réalité, agi comme des romantiques. La tragédie historique de Schiller et ses éléments romantiques. Les grandes fresques d'histoire. Goethe romantique. Ses ballades. *Faust*. Les sources véritables de cette œuvre, résumé de la philosophie et de la littérature nouvelles du XVIII^e siècle. Le sensualisme naturiste de *Faust*. Les modèles anglais de Gretchen. Les maîtres anglais de l'ironie méphistophélique. La littérature allemande accueillie en Angleterre pour la première fois dans les temps modernes. Rôle de cette littérature dans la formation de Walter Scott. Le romancier anglais et sa dette envers Goethe et Schiller. Scott et la tradition anglaise dans le roman. Ce qu'il ajoute ainsi à Schiller. L'art et la morale à demi matérialistes de Scott. Byron, l'autre grand représentant du Romantisme anglais pour l'Europe. Byron et Chateaubriand. Du dilettantisme du crime au crime lui-même. L'influence de Goethe. La révolte contre Dieu et la société. Le sarcasme déversé sur tout ce qui est humain. Byron et Voltaire. *Caractère nouveau de l'individualisme byronien* 163

CHAPITRE V

LA RÉVOLUTION « ROMANTIQUE » EN FRANCE
ET SES VRAIS INSPIRATEURS

La propagande en France en faveur des littératures du Nord. M^{me} de Staël. Véritable sens de son livre sur la *Littérature*. Les répliques de Chateaubriand. Schlegel à la rescousse de M^{me} de Staël. Le *Cours de Littérature dramatique* et sa thèse. Ce que Schlegel doit à M^{me} de Staël. *La théorie du Romantisme, apportée par Schlegel*. La divinisation de Shakespeare. M^{me} de Staël apôtre de la littérature allemande. Comment elle la voit. Le milieu intellectuel français et les littératures du Nord. Pénétration des nouveaux écrivains anglais et allemands : Walter Scott, Byron, Goethe, Schiller. Enthousiasme inouï qu'ils excitent. Comment Shakespeare s'y ajoute. *La secousse suprême*. Apparition du Romantisme français. Sa première phase dominée encore par Chateaubriand : la poésie de Lamartine. Le Romantisme français conquis par Walter Scott : la ballade, le roman historique, le « drame » historique. L'avènement de Byron. Son influence décisive sur la poésie, le roman, le théâtre. *Le drame historique transformé en drame romantique par le byronisme*. Rôle secondaire de Shakespeare, de Goethe et de Schiller. *Rôle capital de Byron*. Le triomphe d'*Hernani* et sa signification. La fin d'une littérature minée depuis un siècle. 198

CONCLUSION

LA SIGNIFICATION ET LES CONSÉQUENCES DU ROMANTISME

Résumé de la préparation du Romantisme pendant tout le XVIII^e siècle. Le caractère anglo-germanique du Romantisme français prouvé par le spectacle qu'il offre dans son plein développement. Que c'est l'influence des Anglo-Allemands qui l'a même entraîné vers l'Italie et l'Espagne. Rôle à cet égard de Schlegel et de Byron. Origine anglo-allemande des principaux thèmes de notre Romantisme, et même des singularités de nos Romantiques. L'anglomanie de la génération romantique. Sa germanomanie. *Que le Romantisme, par ses conceptions fondamentales, s'étend sur tout le XIX^e siècle et ne tient pas dans les limites qu'on lui assigne d'ordinaire.* Caractère foncièrement romantique des diverses écoles qui ont succédé à celle de 1830, jusqu'à notre époque. Le Romantisme de notre présente littérature. Que, de même, l'influence anglo-germanique a persisté sur tout notre XIX^e siècle. Comment la France, au XVIII^e et au XIX^e siècle, a transformé les influences reçues des pays du Nord. Persistance de l'esprit classique. L'aspect « classique » de notre Romantisme par comparaison avec celui des Anglais et des Allemands. Diminution de cet élément « classique » dans notre littérature à mesure qu'on avance dans le XIX^e siècle. Individualisme exaspéré de la littérature actuelle. Usure du programme « romantique » au sens large du mot. *La fin d'une longue époque de notre littérature. Crise de cette littérature elle-même. Si le relèvement littéraire est possible. Qu'une véritable révolution intellectuelle est nécessaire pour cela* 244

TABLE DES ILLUSTRATIONS	284
-----------------------------------	-----

TABLE DES MATIÈRES.	285
-----------------------------	-----



P8-CED-255

